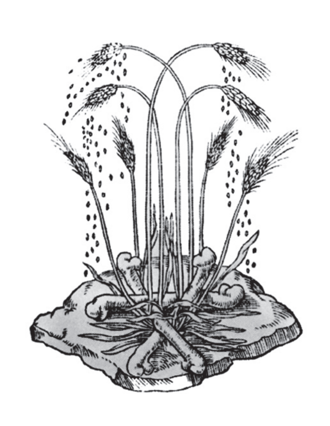
Достоевский

и мировая культура

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ



#4/2021



ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. Филологический журнал. – 2021. № 4 (16)
М.: ИМЛИ РАН, 2021. –264 с.

Подписной индекс по каталогу «Почта России» — ПМ 253

Основан в 2018 г. Выходит 4 раза в год

Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Тел.: +7 495 690-50-30
e-mail: dostmirkult@yandex.ru

Фотография: Ф.М. Достоевский. Фото К. Шапиро. Петербург, 1879 г.

Обложка: Ф.М. Достоевский. Фото М.Б. Тулинова. 1861 г. Фрагмент.

DOSTOEVSKY AND WORLD CULTURE. Philological journal. – 2021. No. 4 (16)
Moscow, IWL RAS, 2021. – 264 p.

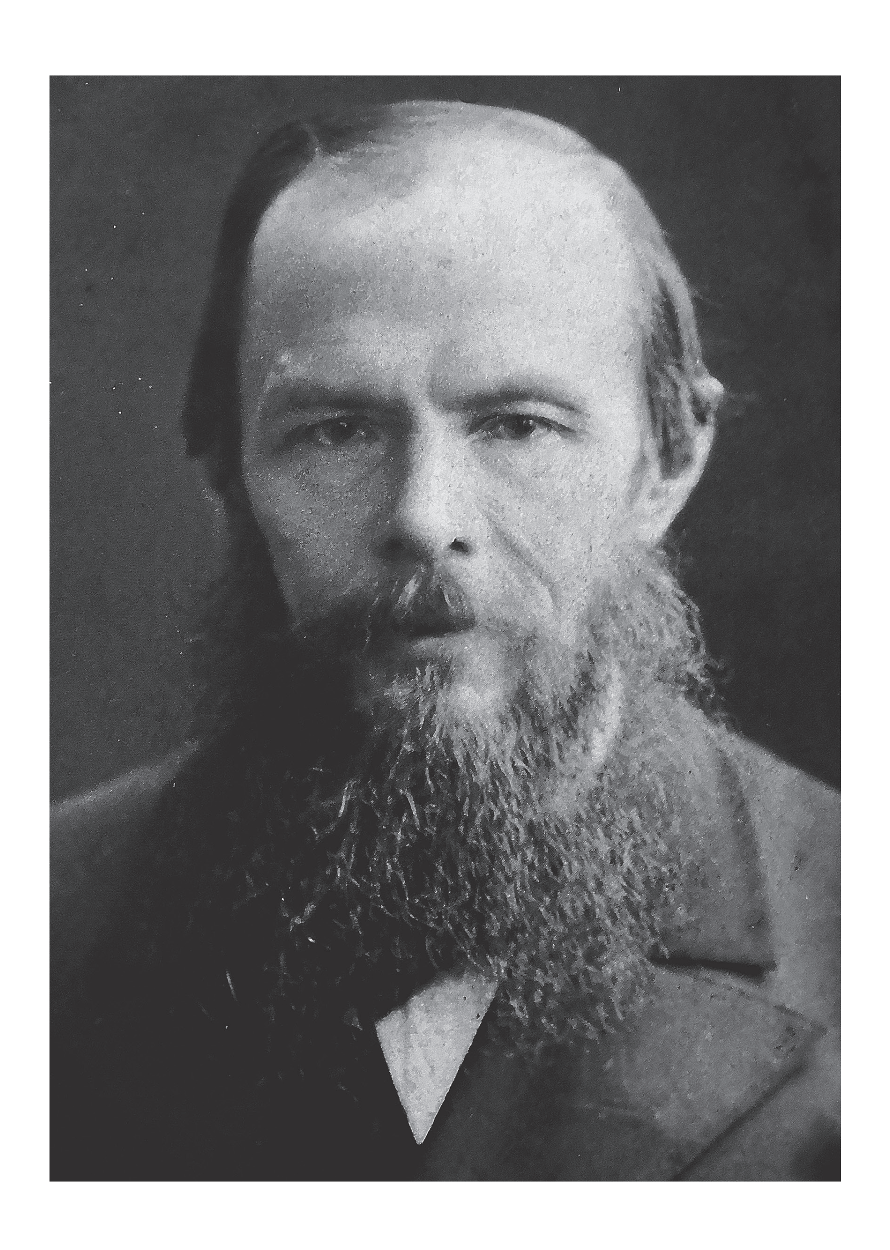
Subscription index according to the catalogue "Pochta Rossii": PM 253

Founded in 2018. Quarterly edition

Editorial office: 25 a, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: dostmirkult@yandex.ru

Picture, right: F.M. Dostoevsky. Photo by K. Shapiro. Petersburg, 1879

Front cover: F.M. Dostoevsky. Photo by M.B. Tulinov. 1861. Detail



Federal State Budget Institution of Science
A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

DOSTOEVSKY and WORLD CULTURE

Philological journal

No. 4/2021

Moscow

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
и
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

№ 4/2021

Москва

Dostoevsky and World Culture. Philological journal. – Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Science, 2021. – No. 4. – 264 p.
ISSN 2619-0311

Founded in 2018. Quarterly edition

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2021. – № 4. – 264 с.
ISSN 2619-0311

Основан в 2018 г. Выходит 4 номера в год

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

От редактора

Уважаемые коллеги, дорогие читатели, мы поздравляем всех с 200-летием со дня рождения Федора Михайловича Достоевского!

200-летие отмечено выходом большого числа книг о Достоевском и его творчестве — и мы будем рады в следующем году предоставить страницы журнала для публикаций содержательных рецензий на них, как и для содержательных обзоров прошедших конференций.

2–3 февраля 2021 наш научно-исследовательский Центр «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН провел международную конференцию **«Роман Ф.М. Достоевского “Подросток”: современное состояние изучения»**. Программу конференции можно посмотреть здесь: http://imli.ru/konferentsii/anonsy/4347-konferentsiya-roman-f-m-dostoevskogo-podrostok-sovremennoe-sostoyanie-izucheniya Записи конференции доступны на ютубе и в фб-паблике журнала:

1 часть https://www.youtube.com/watch?v=Fdj7---SOC0

2 часть https://www.youtube.com/watch?v=ddfWxDFO6f8&t=7493s

3 часть https://www.youtube.com/watch?v=-oAkI04ljCc

Публикация по материалам конференции завершается в этом номере статьей Анастасии Гачевой, рассматривающей роман «Подросток» сквозь призму проблематики Н.Ф. Федорова; завораживающей своими поворотами статьей Татьяны Боборыкиной, рассматривающей роман в сложной системе разнородных аллюзий (один из аспектов ее статьи — диккенсовские аллюзии у Достоевского, но только в «Униженных и оскорбленных» — подхватывает в этом номере небольшая работа Марка Альтшуллера); обстоятельной статьей Катерины Корбелла об итальянской рецепции «Подростка»; представляющим читателю ясную, четкую и детализированную картину обзором русских исследований 1920–1940-х годов, посвященных поэтике и текстологии романа «Подросток», принадлежащим перу Ольги Богдановой; статьей Марины Шалиной о том, что же такое «живая жизнь».

В результате напряженной совместной работы ученых в течение года, открывшегося конференцией, подготовлен в рекордные сроки следующий том надолго прерывавшейся серии «Достоевский: современное

состояние изучения», посвященный роману «Подросток». Книга должна выйти до конца 2021 года — и я бесконечно благодарна всем, принявшим участие в общем деле.

В разделе «Рецензии» публикуется весьма информативный разбор Николаем Подосокорским второй части второй книги труда «Русская литература и арабский мир (к истории арабо-русских литературных связей)» (2020), написанного востоковедом Эльмирой Абдулкеримовной Али-заде (1940–2019). Эта часть посвящена рецепции произведений Достоевского на арабском Востоке — рецепции, происходящей иногда не просто со смещением смысловых акцентов, но и с серьезными искажениями исходных текстов при переводе, что, впрочем, в той или иной степени происходит при любой рецепции и о чем нам бы следовало не забывать: на разных языках в разные периоды читают разного Достоевского, и мы не всегда представляем себе масштабы различий. Однако смещение смысловых акцентов может быть связано еще и с изменением, иногда радикальным, ракурса восприятия, происходящего из другой системы культуры, — с таким смещением ракурса восприятия, сдвигом точки отсчета мы сталкиваемся и в статьях исследователей неевропейской культурной традиции, читающих Достоевского по-русски, и такое смещение часто бывает интересно и продуктивно. В то же время стремление сократить и упростить текст Достоевского на первых порах оказывается свойственно и европейцам (как оно было свойственно и современным Достоевскому русским критикам, и советским исследователям), хотя и быстро преодолевается с приходом следующего поколения издателей и исследователей, как это видно из статьи Катерины Корбелла. Можно сказать, что во всех культурах Достоевский создает себе массовых адекватных читателей во втором поколении, как это произошло в России с русскими символистами, как это произошло и по возвращении Достоевского после временного запрета в советскую эпоху. Но поверх как продуктивных, так и непродуктивных различий, я не могу не согласиться с Михаилом Ну‘айме (одним из героев как книги Али-Заде, так и рецензии Подосокорского) — Достоевский, конечно, суфий, он — тот мудрец, который способен войти в жизнь читателя и преобразить ее, отыскав для нее ей принадлежащие, но без мудреца не находимые и не обретаемые глубину и масштаб.

Вообще же многие статьи этого номера из разных рубрик так или иначе связаны с проблемой рецепции — можно сказать, что это сердцевинная тема номера. Хочу обратить внимание читателей и на еще один образец рецепции: на короткое, но очень емкое предисловие Марцелла

Бэнэдэка к публикации «Двойника» по-венгерски в рубрике «Архив». Венгерскому автору удается отмести как несущественное то, что было камнем преткновения для многих отечественных исследователей — вопрос о реальности или нереальности господина Голядкина младшего; он утверждает (на мой взгляд, более чем справедливо), что находится ли другой вне меня или во мне, является он моим вторым я или своим собственным и особым, «в любом случае изображается взаимная ненависть двух *Я*, то, как они» взаимодействуют друг с другом, выходя из своей уединенности.

Журнал открывает новую рубрику: «Музей». Мы и раньше публиковали круглые столы, посвященные концепции и процессу создания музея детства Ф.М. Достоевского в Даровом, но они печатались в рубрике «Срочно в номер», поскольку их публикация была связана с иногда излишне торопливой подготовкой государства и общества к юбилею писателя — и на срочность состоявшихся обсуждений и поступающих от специалистов рекомендаций нужно было обратить особое внимание и читателей, и чиновников. Юбилей проходит — но остаются как конкретные проблемы музеев Достоевского, так и теоретические (на самом деле — лежащие в сердцевине любой осмысленной практики) вопросы того, что есть музей в новую эпоху, как он должен быть организован, и зачем туда приходят посетители. В этом номере в рубрике «Музей» мы публикуем чрезвычайно интересный и под видом анализа конкретной ситуации остро ставящий вопросы самого широкого плана круглый стол, посвященный обсуждению концепции и функционирования Музея романа «Братья Карамазовы» в Старой Руссе.

У журнала есть паблики в фейсбуке, вконтакте и телеграме (собравшие уже более 4 700 подписчиков), подписавшись на которые, можно следить за новостями журнала и научно-исследовательского Центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», получить доступ к полнотекстовым записям семинаров и конференций Центра, читать и скачивать книги и статьи о творчестве Достоевского. Адреса страниц:

Facebook: https://www.facebook.com/dostmirkult

Vkontakte: https://vk.com/dostmirkult

Telegram: https://t.me/dostmirkult

Мы благодарим авторов, уже приславших нам свои книги и статьи и напоминаем, что на сайте Центра мы планируем создавать библиотеку работ современных исследователей Достоевского: нам можно присылать на электронный адрес журнала (см. ниже) ваши уже вышедшие работы в пдф-файлах, если вы хотите, чтобы они были представлены в этой

библиотеке. Если Ваша работа опубликована в сборнике или журнале — нужно прислать пдф только своей статьи и указать все данные публикации, если они не указаны в оформлении статьи. Мы будем постепенно выставлять в библиотеке присланные нам уже опубликованные работы, но уже сейчас мы будем их постепенно выкладывать в пабликах журнала. Все тексты библиотеки будут находиться в открытом доступе, и мы постараемся сделать их легко находимыми по запросу непосредственно в Яндексе. Мы надеемся сделать на нашем сайте одно из наиболее посещаемых в интернете собраний работ о Достоевском современных исследователей.

Журнал издается в сотрудничестве с Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН. Работа ведется в тесном контакте с российским и международным Обществом Ф.М. Достоевского.

Как и прежде, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, за исключением особо оговоренных случаев, будут приводиться в журнале по 30-томному Полному собранию сочинений писателя (Л.: Наука, 1972–1990), со ссылками согласно правилам РИНЦ. Заглавные буквы в именах Бога, Богородицы, других именах и понятиях, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям советской цензуры, восстанавливаются по прижизненным изданиям и по Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации (Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1995 – продолжающееся издание), а также по Полному собранию сочинений и писем в 35 томах (2-е издание, исправленное и дополненное), выходящему в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) (2013 – продолжающееся издание). Во всех цитатах — опять-таки за исключением оговоренных случаев — курсивом выделяются слова, подчеркнутые автором цитаты, полужирным шрифтом — подчеркнутые автором статьи.

Наш почтовый электронный адрес — fedor@dostmirkult.ru Рабочими языками журнала являются русский и английский. Мы готовы рассмотреть любые материалы по тематике журнала из России и из-за рубежа. О решениях по публикации или возврате материала авторы будут оповещаться в течение месяца.

From the Editor

Esteemed Colleagues, Dear Readers,

We congratulate all of you on the 200th anniversary of Fyodor Dostoevsky's birth!

Publications of books on Dostoevsky and his work marked the bicentenary, and in 2022 we will be glad to make room in our journal for reviews dedicated to them, as well as for informative summaries of past conferences.

On February 2-3, 2021, "Dostoevsky and World Culture" IWL RAS Research Centre organized the International Conference "**Dostoevsky's Novel *The Adolescent*: Current State of Research**." The program can be found here: http://imli.ru/konferentsii/anonsy/4347-konferentsiya-roman-f-m-dostoevskogo-podrostok-sovremennoe-sostoyanie-izucheniya (in Russian). The recordings of the conference are available on YouTube and Facebook:

First part: https://www.youtube.com/watch?v=Fdj7---SOC0

Second part: https://www.youtube.com/watch?v=ddfWxDFO6f8&t=7493s

Third part: https://www.youtube.com/watch?v=-oAkI04ljCc

The publication of the outcomes of the conference is completed in this issue with an article by Anastasia Gacheva, examining the novel *The Adolescent* through the prism of Nikolay Fedorov's questions; Tatiana Boborikina's fascinating article about the complex system of allusion in the novel (one of the aspects of her article — Dickensian allusions in Dostoevsky —, is also considered in the paper by Mark Altshuller, dedicated to the novel *Humiliated and Insulted*); Caterina Corbella's detailed account of the Italian reception of *The Adolescent*; a circumstantial survey of Russian research on the poetics and textual studies of the novel in the 1920s-1940s by Olga Bogdanova; Marina Shalina's article about the meaning of "living life".

As a result of the hard work of scholars during this year, starting from the conference, the next volume of the long-interrupted series *Dostoevsky: Current State of Research* devoted to the novel *The Adolescent* has been prepared in record time. The book should be published by the end of 2021, and I am utterly grateful to everyone who took part in this common endeavor.

The section "Reviews" presents a very informative analysis by Nikolay Podosokorsky of the second part of the second book by El'mira Ali-Zade (1940-2019) *Russian Literature and the Arab World (On the History of Arabic-Russian Literary Relations)* (2020), dedicated to the reception of Dostoevsky's works in the Arabic East; a reception that sometimes occurred not just with a shift of semantic accents, but also with serious distortions of the texts through translation. Then again, this is something which occurs to some degree in any reception, and we should not forget that people of different languages read different Dostoevskys at different times and we are not always aware of the scale of the differences. On the other hand, the shift of semantic emphasis can also be associated with a change, sometimes radical, in the perspective of perception by another cultural system. Such a shift in the point of reference can be found in articles by researchers of non-European cultural tradition who read Dostoevsky in Russian, and it is a phenomenon often interesting and productive to look at. At the same time, the desire to reduce and simplify Dostoevsky's text at first appears to be characteristic of Europeans (as it was a characteristic of Russian critics, contemporary to Dostoevsky, and Soviet scholars), although it was quickly overcome by the next generation of editors and researchers, as shown in Caterina Corbella's article. One could say that in all cultures Dostoevsky creates for himself a mass of adequate readers in the second generation, as it happened in Russia with the Russian Symbolists, and with the return of Dostoevsky after the temporary ban in the Soviet era. But on top of both productive and non-productive differences, I cannot but agree with Mikhail Nu'aime (one of the protagonists of both Ali-Zade's book and Podosokorsky's review): Dostoevsky is certainly a Sufi, he is the sage who can enter the readers' life and transform it by finding the depth and scale that belong to them, but without the sage, they can neither find nor acquire.

There is a great number of articles in this issue dealing with the question of reception, so that it can be defined as its core theme. I would like to draw the readers' attention to another model of reception: the short but comprehensive introduction by Marcell Benedek to the Hungarian translation of the novel *The Double*, presented in the section "Archive". The Hungarian critic succeeds in dismissing as irrelevant what has been a stumbling block for many Russian scholars: the question of the reality or unreality of Mr. Golyadkin Jr.; he argues (in my opinion, more than fairly) that whether the other is outside or inside me, whether he is my second self or his own, "in any case what is depicted is the mutual hatred of two selves", and the way they interact with each other, emerging from their seclusion.

The journal launches a new section: “Museum”. In the past issues, we published round tables discussing the plans and process of creating a museum dedicated to Dostoevsky’s childhood in Darovoe, however, they were presented in the section “Breaking News”, as their publication was related to the preparation of the writer’s anniversary, sometimes conducted by state and society in a hurry. Therefore, it was important to draw the attention of readers and public persons to the recommendations of scholars promptly. The anniversary is passing, however, practical problems regarding Dostoevsky’s museums remain, as well as theoretical questions (laying at the core of any practice) about what a museum in our time is, how it should be organized, and what is the public looking for when visiting it. In this issue, the section “Museum” presents an interesting round table dedicated to the conceptual foundation and functioning of the Museum dedicated to the novel *The Brothers Karamazov* in Staraya Russa.

The journal is on Facebook, Vkontakte, and Telegram (with already almost 4 700 followers). You can subscribe to our pages to follow news from both the Journal and Research Centre “Dostoevsky and World Culture.” Among other things, all tahe recordings from seminars and conferences organized by the Centre are published here. Books and articles dedicated to Dostoevsky are also available for download.

Facebook: https://www.facebook.com/dostmirkult/

Vkontakte: https://vk.com/dostmirkult

Telegram: https://t.me/dostmirkult

We would like to thank the authors who sent their materials for our library, and we remind you once again that we intend to create a library containing works on Dostoevsky by contemporary scholars within the site of the Institute: you can send your previously published works to the address below in pdf format if you want them to be in the library. If your work was published in a miscellany or a journal, we kindly ask you to send only the pdf of your article and to indicate all the references of the publication if they are not in the file yet. We are going to publish all the already published articles that will be sent, without additional selection. While creating the library, works will be gradually posted on our pages on social networks. All the texts will be open access, and we will try to make them easy to find with Yandex search. We hope to create one of the most frequented online collections of contemporary works on Dostoevsky.

The journal is published in cooperation with the Commission for the Study of Fyodor Dostoevsky’s Artistic Heritage at the Academic Council “History of World Culture” of the Russian Academy of Sciences. Our work

is carried out in close contact with the Russian and International Dostoevsky Society.

All quotations from Fyodor Dostoevsky's works, if not specified otherwise, are cited according to the *Complete Works* in 30 vols. (Leningrad, Nauka, 1972-1990), and references follow the format of the Russian Science Citation Index. In the Soviet edition the capital letters contained in the names of God, the Virgin, as in other holy names and concepts, have been lowered because of censorship; the original spelling is restored here in accordance with the editions published during Dostoevsky's life, Dostoevsky's *Complete Works in the Author's Spelling and Punctuation* (Petrozavodsk, Petrozavodsk State University, 1995 – continuing publication), and Dostoevsky's *Complete Works and Letters* in 35 vols. (2nd edition, revised and amended) published by IRLI RAS (Pushkin House) (2013 – continuing publication). The author's original emphasis in quotations (where not specified otherwise) is indicated by italics; the emphasis of the author of the article is indicated by bold font.

Our email address is fedor@dostmirkult.ru. The journal accepts articles in Russian and English. We accept submissions related to the subject of the journal from authors worldwide. The authors will be notified about the decision of the Editorial Board about acceptance or refusal within a month.

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.



Редакторская заметка / Editorial
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-18-23

© 2021. Татьяна Касаткина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Разгадал ли Достоевский тайну человека?

© 2021. Tatiana A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Did Dostoevsky Unravel the Mystery of Man?

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-0875-067X
E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: В самой первой юности Достоевский определил себе жизненную программу, поставил цель, ради которой стоило проживать жизнь. Эта программа была — разгадывать тайну человека, и эта программа последовательно осуществлялась писателем в его жизни и творчестве. Был ли это лишь непрерывный процесс поиска, или писатель нашел ответ и разгадку? Об этом пойдет речь в статье.

Ключевые слова: Достоевский, тайна человека, антропология, амартиология, «я», личность, «Братья Карамазовы».

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* Разгадал ли Достоевский тайну человека? // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 18–23. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-18-23

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre “Dostoevsky and World Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: In his very first youth Dostoevsky defined his life program, set for himself an aim for which it would be worth living life. His program was to unravel the mystery of man, and it was consistently pursued by the writer through all his life and works. Was it a process of constant search, or did the writer find out the answer to the mystery? This is the topic of the article.

Keywords: Dostoevsky, the mystery of man, anthropology, hamartiology, “I”, personality, *The Brothers Karamazov.*

For citation: Kasatkina, T.A. “Did Dostoevsky Unravel the Mystery of Man?”. *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 18–23. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-18-23

«Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [Достоевский, 1972–1990, т. $28_{1,}$ с. 63]. Эта фраза из письма семнадцатилетнего Достоевского брату Михаилу часто приводится в эссе и исследованиях о нем — ибо в ней концентрированно сформулировано жизненное кредо и творческая задача писателя. На недавнем международном круглом столе, посвященном 200-летию со дня рождения Достоевского, одном из очень многих, проходивших в 2021 году, ведущий спросил нас: разгадал ли Достоевский эту тайну? Как обычно, участники стали говорить, что дело не в разгадке, а в разгадывании, не в ответе, а в вопросе, не в месте назначения, но в направлении движения (видимо не замечая, что повторяют подпольного парадоксалиста, который совсем не был последним словом Достоевского).

Когда очередь дошла до меня, я честно сказала, что загадку человека Достоевский разгадал и разгадку от читателей не скрыл. Однако он и не предъявил ее навязчиво — в силу отступательной тактики, принятой им. Достоевский хотел дать человеку возможность взять из его текстов лишь то, к чему тот оказался готов на данный момент, — и для этого сделал путь к окончательному выводу

требующим от каждого усилия. «Пусть потрудятся сами читатели», – напомним еще раз знаменитую запись Достоевского в черновиках.

Разгадка состояла в том, что современный человек роковым образом ошибается в определении собственной мерности, размера, состава и конфигурации. В своих желаниях и поступках он исходит из присутствующего в его сознании ложного собственного образа, из ложного видения себя как ограниченного своим телом и отграниченного от всех остальных людей, из видения других как своих соперников и претендентов на тот же ресурс, а не как открывающих для него новые пространства и возможности, без них и вне их просто не существующие, а следовательно — радикально ошибается как в определении своих истинных выгод, так и опасностей на своем пути. Вплоть до того, что самое опасное для себя он склонен считать наиболее выгодным, а самое выгодное — вообще не входящим в круг его жизненных интересов или ущемляющим эти интересы. Если сказать совсем просто, человек впадает в ту же ошибку, в какую впал бы палец, решивший, что он отдельное существо на ладони-земле и что главное правило его жизни — перераспределять общий ресурс в свою пользу: такое перераспределение — прямой путь только к смертельной болезни самого пальца, а, возможно, и всего организма, что в случае пальца очевидно.

Произведения Достоевского оказываются нам столь близки и нужны потому, что целью его было предоставить читателю новые поведенческие паттерны, способствующие переходу человека на иной уровень мышления, бытия и взаимодействия с миром. Именно в таком порядке — через изменение поведения, через опыт действия, иными словами — через *деятельную* любовь, открывается, согласно Достоевскому, для человека другое мышление и другое чувство мира. Это новое чувство мира заключено в утверждении в качестве основы правильных, ведущих к истинному счастью и обретению себя действий человека в мире — *личности*, а не *я*.

Личность — это сияющее сознание и вольное волеизъявление человека, открытого всякому другому и всему миру как *другому себе*. *Я* — это индивид (то есть *неделимое* на латыни), предел деления рода, главное свойство которого – быть *выделенным* из любой общности, отличать себя от всех, соблюдать свои узко понятые интересы, реагировать на внешние раздражители, следовательно — осуществлять невольное, вынужденное, реактивное волеизъявление. *Личность* —

это устремленность к общению и взаимодействию, к самоотдаче, *я* — это голодное существо, стремящее получить или не отдать, сберечь для себя, это границы по преимуществу.

Когда человек взаимодействует с миром из состояния *личности* — это пробуждает в большей или меньшей степени личность во всех, с кем он входит в контакт. Тогда мир становится раем, изобильным источником. Когда человек взаимодействует с миром из состояния *я* — те, с кем он контактирует, в большинстве случаев поворачиваются к нему своими границами, выпускают ему навстречу свои *я* — защищающиеся и отнимающие, и мир становится местом нищеты и нехватки, ограниченного ресурса, адским местом.

Пребывание человека в состоянии *я* Достоевский в своих произведениях — от «Записок из подполья» до «Братьев Карамазовых» описывает как *уединение* и глубокое *унижение* человека.

Но при этом *я* — это единственное место на земле, в котором может развиться полноценная *личность*. Собственно, именно поэтому человек, по Достоевскому, обречен на страдание в течение жизни: в нем существуют два противоречащих друг другу закона его бытия, две разные природы, действия на основании этих законов в каждой ситуации будут требоваться прямо противоположные, и мучительный выбор будет его сопровождать, скорее всего, на протяжении всей здешней жизни. Но это страдание — страдание вылупляющегося цыпленка, страдание трансформации, страдание перехода от бытия, ограниченного пределами собственной кожи, к бытию, вмещающему в себя всю вселенную, к пространствам, созданным иными душами. Достоевский так описывает это будущее состояние человека в вечности: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем». Заметим, Достоевский не называет человека одним из *органов* общего тела человечества — он считает каждого личностным центром единого тела, способным в ситуации, когда именно из его точки будет лучше всего видно, как нужно действовать и куда двигаться, перехватить управление, чтобы передать его, как только из другой точки нужное действие станет яснее и осуществимее.

В своем последнем романе Достоевский отдает уже преображенному бедой и любовью, ощутившему в себе *нового человека* Дмитрию Карамазову свою любимую мысль: о том, что самым высоким смыслом человеческого бытия, личности на высшей ступени развития (личности, в которой, по Достоевскому, проснулся, воскрес, ожил нигде не названный впрямую — в силу закона отступательной

тактики Достоевского — но так несомненно обозначенный Христос: «новый воскресший человек»), является ***помогающее участие в подлинном преображении другого человека***. «Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром. Страшно! И что мне в том, что в рудниках буду двадцать лет молотком руду выколачивать, — не боюсь я этого вовсе, а другое мне страшно теперь: чтобы не отошел от меня воскресший человек! Можно найти и там, в рудниках, под землею, рядом с собой, в таком же каторжном и убийце человеческое сердце, и сойтись с ним, потому что и там можно жить и любить, и страдать! Можно возродить и воскресить в этом каторжном человеке замершее сердце, можно ухаживать за ним годы и ***выбить*** наконец из вертепа на свет уже душу высокую, страдальческое сознание, возродить ангела, воскресить героя! А их ведь много, их сотни, и все мы за них виноваты! Зачем мне тогда приснилось “дите” в такую минуту? “Отчего бедно дите?” Это пророчество мне было в ту минуту! За “дите” и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех “дите”, потому что есть малые дети и большие дети. Все — “дите”» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 30–31].

Мы видим здесь удивительное: выделенное мною в тексте слово «выбить» обозначает действие не сверху вниз, как обычно понимают помощь (действие, которое позволяет поднять до себя, до своего уровня), а действие снизу вверх, поднимающее того, кому помогают, хотя бы на один уровень выше помогающего. Истинное действие личности на высшей ступени развития (и именно по этому признаку ее можно определить) — не протягивать руку вниз, чтобы помочь добраться до своего уровня (но всегда чувствуется, что лучше — чуть ниже) — но — поднимать и, не останавливая движения, выталкивать со своего уровня вверх, помогать подняться ***выше*** себя.

Именно такое действие, по Достоевскому, истинно божественно, именно оно создает бога из человека. Бог для него — Тот, Кто пришел, чтобы стать вторым, служащим и помогающим, в каждой человеческой судьбе, Тот, Кто прямо сказал, что «не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить» (Мф. 20:28). Достоевский в своих произведениях наглядно показывает, что слова Христа: «кто хочет быть первым, будь из всех последним и всем слугою» (Мк. 9:35) — это не непонятное и противоестественное моральное наставление, а очень техничная рекомендация достижения

первенства, абсолютно естественная и единственно возможная, если мы правильно увидели наше положение в человечестве. Дело в том, что каждый человек в человечестве — протагонист своей собственной жизни, мы все, без единого исключения — главные герои своих историй. Таким образом — не это нас выделяет в человечестве, став протагонистом, мы всего лишь становимся одним из всех, таким же, как каждый. А что выделяет, что увеличивает наш вес, наше значение, чем проявляется наше величие в общей истории? Оказывается, единственное, что нас может выделить среди всех протагонистов — это количество историй, в которых у нас была роль второго, того, кто помог, поддержал, послужил, сказал что-то, что, может быть, через сто лет повлияло и направило кого-то в его истории, словом: стал не женихом — а другом жениха.

Это поднимающее выше себя действие явлено нам иногда по отношению к детям (малым и большим) на земле теми, кем и в ком (часто неосознанно и незаметно) является нам божественная любовь: родителями и учителями. Об этом говорит, именно это действие намеревается осуществить Христос по отношению к верующим в него в этих вечно забываемых христианами словах Своих: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14:12). Это действие стремился осуществить Достоевский по отношению к своим читателям, и именно поэтому люди не перестанут его читать, пока захотят оставаться людьми.

Список литературы

1. Достоевский, 1972–1990 — Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

References

1. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 20.10.2021
Одобрена после рецензирования 30.10.2021
Принята к публикации 01.11.2021
Дата публикации: 25.12.2021

The article was submitted 20 Oct. 2021
Approved after reviewing 30 Oct. 2021
Accepted for publication 01 Nov. 2021
Date of publication: 25 Dec. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.16.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-24-41

© 2021. Татьяна Магарил-Ильяева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Фельетоны 1847 года как «толковый словарь» философии раннего творчества Ф.М. Достоевского

© 2021. Tatyana G. Magaril-Il'yaeva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Moscow, Russia

1847 Feuilletons as an "Explanatory Dictionary" of the Philosophy of Dostoevsky's Early Works

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-7521-1898
E-mail: vutka@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируются фельетоны, написаные Ф.М. Достоевским в 1847 году для рубрики «Петербургская летопись» в газете «Санкт-Петербургские ведомости», в которых писатель постарался представить общую картину своего мировидения, оперируя не философскими/богословскими понятиями, а через художественные образы-символы, которые присутствуют и в других текстах этого периода, однако в случае публицистики, за счет отсутствия явного сюжета, они проступают гораздо рельефнее и могут быть считаны значительно проще, нежели будучи вплетенными в сложную структуру художественного произведения. Эти тексты можно назвать «толковым словарем» писателя, в котором тот наглядно разъяснил основные образы и приемы своего художественного творчества.

Ключевые слова: «Петербургская летопись», фельетоны, Ф.М. Достоевский, новость, кружки, петербургское солнце.

Для цитирования: *Магарил-Ильяева Т.Г.* Фельетоны 1847 года как «толковый словарь» философии раннего творчества Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 24–41. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-24-41

Information about the author: Tatyana G. Magaril-Il'yaeva, Associate Researcher, Centre "Dostoevsky and World Culture", A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0001-7521-1898
E-mail: vutka@yandex.ru

Abstract: In the article are analyzed the feuilletons written by Fyodor Dostoevsky in 1847 for the column "Peterburgskaya Letopis" in the journal "Sankt-Peterburgskie Vedomosti", where the writer tried to present his worldview relying not on philosophical and theological concepts but on artistic images and symbols that can be found in other texts from this period. However, in the case of journal articles, these images are shown far more clearly, due to the lack of plot, and can be interpreted more easily than in those cases when they are part of the complex structure of a work of fiction. These texts can be defined as the writer's "explanatory dictionary", where Dostoevsky clarifies the main images and techniques of his creative work.

Keywords: "Peterburgskaya letopis", feuilletons, Dostoevsky, news, circles, sun in Peterburg

For citation: Magaril-Il'yaeva, T.G. "1847 Feuilletons as an "Explanatory Dictionary" of the Philosophy of Dostoevsky's Early Works". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 24–41. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-24-41

По разным причинам глубокий философский подтекст ранних текстов Ф.М. Достоевского оказывался для исследователей не просто труднодоступным, но и вовсе невидимым. Учеными в первую очередь считывался социальный план или узнаваемые образы и сюжетные ходы других авторов (см., например: [Кирпотин, 1960; Ермилов, 1965; Назиров, 2005]), собственно именно то, что располагается в самом верхнем слое текста, в связи с чем не только выявление, но и допущение наличия онтологической глубины не стали общепринятыми в достоевистике. Долгое время этот период воспринимался как ученический, в котором нет свойственной поздним текстам философской глубины, см., напимер: [Гроссман, 1925; Кулешов, 1979; Волгин, 1991]. Однако Достовевский еще в переписке с братом в возрасте 16 лет демонстрирует масштаб своего мировоззрения, он ставит вопросы о судьбе человека в мире, где духовное и материальное оказалось в радикально неравных положениях, о соотношении земного и божественного, о проявлении духа, скованного материей, о Богопознании в наличествующей действительности. Эти вопросы будут осмысляться сквозь все тексты раннего художественного творчества. Можно сказать, что в ранний период творчества Достоевский излагает свои взгляды

в трех различных литературных формах: прямыми словами в письмах брату, художественными образами в произведениях и в полушутивых образах «реальной» жизни петербуржцев в фельетонах. На каком же основании можно говорить о неком единстве, лежащей в основе, всех трех форм? Если в письмах философия выражена прямо, то, как было сказано выше, художественные тексты оказываются зачастую непроницаемы для исследователей.

Обратимся к работе Т.А. Касаткиной «Особенности структуры ранних “гностических” текстов Достоевского: Анагогическая история», в которой исследуются структурные различия текстов двух периодов (до «Униженных и оскорбленных» и «Записок из мертвого дома» и после). Представленная исследовательницей структура ранних текстов, будучи обусловленной особым мировоззрением молодого Достоевского, открывает путь к пониманию того, почему с таким трудом из них извлекается философский подтекст. При этом структура является лишь средством, избранным писателем, для воплощения в художественных произведениях философских размышлений, это же мировидение может быть внешене изложено совершенно иначе, будучи воплощаемым в других литературных формах, например, прямыми словами в личной переписке.

Итак, в качестве базового структурного различия исследовательница называет наличие связной анагогической истории в первом периоде и соответственно ее отсутствие во втором. Касаткина поясняет: «“Анагогический” буквально значит “возводящий” — и это четвертый уровень толкования текста Священного писания (согласно Иоанну Кассиану римлянину), завершающий собой исторический, тропологический и аллегорический уровни» [Касаткина, 2020, с. 97]. Иллюстрируя приведенное определение, исследовательница приводит пример толкования сцены явления Моисею неопалимой купины: «На *историческом* уровне — это история о призвании Моисея, буквально увидевшего горящий и несгорающий куст — и почувствовавшего там присутствие Бога, поскольку нарушались законы материального мира. На *аллегорическом* уровне <...> — эта история прообразует нетленное зачатие и рождение Христа Девой Марией, неповрежденной, так же как куст, явлением Божества. На *тропологическом* (нравственном, нравственно формирующем) уровне — это известие душе, что она не истощается добрыми делами, а прирастает ими, горит — давая свет и тепло — не сгорая. Но это и задача преображающейся и восходящей душе — не потреблять (как земной огонь) тех, с кем она соединяется

в человечестве, а нести им свет, тепло и преображение (как приносит огонь Господень невзрачному кусту). На *анагогическом* уровне — это история о Господе, не питающемся материей мира, не потребляющем материальный мир, а созидающем и восстанавливающем его в его истинном виде, в его первозданной славе» [Касаткина, 2020, с. 98–99]. В данном примере последовательная история прописана на историческом уровне, в то время как другие уровни должны быть достроены читательским сознанием для полноценного восприятия. Однако история может быть прописана на любом из представленных уровней. Например, в гностических текстах базовое повествование ведется именно на анагогическом слое, так в них повествуется о создании Плеромы и последующем падении Софии, приведшем к возникновению нашего искаженного «исторического» мира. Если же мы решим взглянуть на гностическую историю через события, происходящие в этот же момент в «историческом» мире, то обнаружим лишь разрозненные фрагменты, не складывающиеся в последовательную череду фактов, так как их обоснования и связи лежат за пределами доступной нам действительности.

По мнению исследовательницы, Достоевский в ранних текстах ставит себе задачу создать историю именно на анагогическом уровне, из-за чего стройное историческое повествование нарушается. Его ранние произведения начинают казаться нелогичными на уровне внешнего сюжета (что не раз отмечалось критиками). «Чем это отличается от структуры поздних текстов? — ставит вопрос Касаткина — В общем, примерно тем же, чем гностические тексты структурно отличаются от канонических евангелий, с тем отличием, что в гностических текстах анагогическая история присутствует вполне открыто, а Достоевский пытается сделать ее проявляющейся через события “реального”, то есть “исторического” мира, что еще усложняет задачу читателя». «...во втором периоде эта наличествующая за текстом евангельская подкладка не складывается в единую историю. Она встает за каждым эпизодом, за каждым лицом в конкретном эпизоде, аналогично тому, как каждый эпизод библейского текста оказывается основой для своей восходящей линии духовного постижения — и эти восходящие линии для рядом стоящих и связанных в сюжетной последовательности эпизодов не связаны (или произвольно связаны) между собой» [Касаткина, 2020, с. 101].

Суть анагогоической истории, воспроизводимой Достоевским в его ранних текстах, можно назвать гностической: «Это гностиче-

ская история о сотворении мира как о падении духа в материю или о возникновении материи из низших движений духа, о пленении духа материей, о блуждании его в материи в кругах перевоплощений (здесь особенно показателен сон Ордынова в “Хозяйке”) — и о страстном желании духа вырваться за пределы косного вещества и жестких границ, которые создают, составляют и определяют для него материальное бытие» [Касаткина, 2020, с. 107]. Предложенное описание довольно точно совпадает с картиной мира, изложенной молодым Достоевским в письме к брату[1]. Отметим, что в данной статье мы не будем сосредотачиваться на теме гноститицизма в творчестве писателя. Для нас важно единство между картиной мира, изложенной в письме, и философским подтекстом последующих произведений.

* * *

Рассмотрим подробней, о чем говорит Достоевский в своем письме: «Правда, я ленив, очень ленив. Но что же делать, когда мне осталось одно в мире: делать беспрерывный кейф! Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!

Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностию, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенанье оцепенелого мира, тогда ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают груди моей... Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтоб не растерзать себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 50].

Несмотря на яркую эмоциональную окраску текста, нам представлено «математически» стройное описание устройства человека

[1] О сопоставлении гностической картины мира мироустройству, описанному Ф.М. Достоевским в письме к брату, можно послушать лекцию Т.А. Касаткиной, см.: [Касаткина, 2012].

и мира, в котором он пребывает. Достоевский начинает с рассуждения об искаженном составе человеческой души, которая представляет собой, по мнению юноши, соединение двух антагонистических элементов: земного и небесного. Такое соединение в человеке противозаконно, так как нарушает «закон духовной природы» — вмешательство земного элемента искажает небесный, нарушая его природу. Достоевский описывает механику этого процесса: духовная составляющая отуманивается «грешной мыслью». Можно предположить, что по идее Достоевского «грешная мысль» как бы создает мнимый мир, в который завлекается небесная часть. Данное предположение базируется на фразе о постороннем лице, не разделяющем такую мысль. Лицо не разделяет мысли, поэтому не поддается иллюзии, вследствие чего та развеивается, и созданная картина «существовать не может». «Грешная мысль» не может созиждить настоящий мир, подобный Божественному, но лишь его видимость. Посторонним лицом Достоевский, по-видимому, называет людей, сумевших распознать действие «грешной мысли», не поддавшихся одурманиванию; перед ними мнимый мир предстает жесткими оболочками, а не иллюзией полноценного мира. Постороннее лицо — это тот, кто может смотреть на иллюзорный мир, не будучи его частью. Последствием действия грешной мысли является то, что «изящная духовность» превращается в «сатиру». Будучи одурманенной, духовная составляющая становится труднодоступна для адекватного своей природе восприятия, она видится насмешкой над самой собой. Таким образом, человек оказывается отделен не только от вечности, но и от духа внутри себя. Однако если человек не полностью поддался иллюзии, если его дух хоть немного развит, то он не может не чувствовать свою принципиальную несродность окружающей действительности.

Из приведенного описании видно, что Достоевский на тот момент не видел для себя благополучного исхода из мрака окружающей его реальности — только волевой взрыв оболочки, на который человек едва ли способен, мог переломить положение вещей. Скорее всего под волевым взрывом подразумевалось самоубийство, то есть перелом ситуации был возможен только в случае радикального выхода из нее. Спустя недолгое время Достоевский смягчает свои пессимистичные воззрения — в ранних текстах он будет отыскивать и прорабатывать иной путь преодоления жесткой оболочки.

Т.А. Касаткина в лекции «Достоевский о смысле жизни и назначении человека» [Касаткина, 2020], комментируя эту же цитату,

поясняет, что Достоевский, будучи сам устремлен к духу и главенству духовной жизни, оказывается в ситуации, когда везде в мире наталкивается на одну только оболочку, на самодовлеющую материю. Пропорции мира нарушены, и доступ к внутреннему, духу, содержанию перекрыт. Материя, предполагавшаяся как оболочка для духа, место его присутствия, захватывает все пространство, сужая и искажая перспективу человеческого бытия. Исследовательница сравнивает такое видение мира с сходной с ним современной нам «научностью», позитивистским мировоззрением, в то время как раз набиравшим силу. Т.А. Касаткина также отмечает эволюцию взгляда Достоевского на свойства жесткой оболочки. Исследовательница поясняет, что если кора мира ощущается непроницаемой и непреображаемой, тогда мы говорим о гностическом способе видеть мир, возникает идея борьбы духа с материей, мир превращается в тюрьму для духа. Такую оболочку можно только взорвать, как и предполагал юный Достоевский. Можно же напротив рассматривать две составляющие мира — дух и материю — как единое в разных агрегатных состояниях. В этом случае становится возможна динамика в их соотношении и в их отношениях. Возникает задача найти путь не уничтожения материи, а преодоления ее косности — через преображение, через спасительную работу одухотворения материи в рамках земного бытия. Однако в этом случае появляется опасность и обратного движения — возрастания косности духа. Варианты стратегий духовной жизни человека станут темами ранних произведений Достоевского.

* * *

Метафизические вопросы мироустройства, осмысляемые в переписке с братом, были выражены в абстрактных философских понятиях. Достоевскому понадобилось радикально сменить внешнюю форму, «огранку» образов, сохраняя внутреннее содержание, чтобы перенести их в художественное творчество. Из-за смены дискурса образы оказались не очевидно связаны с мировидением, рефлексируемым в юношеских письмах, а, как было сказано в самом начале статьи, исследователями считывался в первую очередь самый верхний, «сюжетный» слой текста, выявление же онтологического уровня требует кропотливой филологической работы.

Однако помимо художественных текстов в ранний период Достоевским были написаны несколько фельетонов, в которых писатель постарался проговорить общую картину своего мировидения, опери-

руя не философскими/богословскими понятиями, а через художественные образы-символы, которые присутствуют и в других текстах этого периода, однако в случае публицистики, за счет отсутствия выраженного и отвлекающего внимание исследователя сюжета, они проступают гораздо рельефнее и могут быть считаны значительно проще, нежели будучи вплетенными в сложную структуру художественного произведения. Эти тексты можно назвать «толковым словарем» писателя, в котором тот относительно наглядно разъясняет основные образы и приемы своего художественного творчества. Тема жесткой оболочки, нарушающей закон духовной природы, отделяющей человека от вечности и оставляющей его в одиночестве, переговаривается писателем через образы городских жителей в их повседневной рутине.

Итак, четыре фельетона были написаны в 1847 году для рубрики «Петербургская летопись» в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Достоевский начинает первый фельетон с описания структуры петербуржского общества: «Но у нас более в употреблении кружки. Даже известно, что весь Петербург есть не что иное, как собрание огромного числа маленьких кружков, у которых у каждого свой устав, свое приличие, свой закон, своя логика и свой оракул <...> В кружке можно самым безмятежным и сладостным образом дотянуть свою полезную жизнь, между зевком и сплетнею, до той самой эпохи, когда грипп или гнилая горячка посетит ваш домашний очаг и вы проститесь с ним стоически, равнодушно и в счастливом неведении того, как это всё было с вами доселе и для чего так всё было?» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 12]. Одной из главных причин появления подобных кружков, по мнению автора, является тот факт, что жизнь в кружке позволяет петербуржцам избегать «общественной жизни», стремление к которой предполагается приличием, однако непосредственное столкновение вызывает отвращение и желание спрятаться в своем углу (слово «угол» употребляется как синоним кружка). Мотив «общественной жизни» проходит через все фельетоны, раскрываясь в различных аспектах. En gros, можно сказать, что этот мотив выражает идею идеала совместного существования людей, недостижимого в полноте в насущной действительности, и потому кажущегося чем-то сложным, враждебным и пугающим, но приличествующим порядочному человеку.

В первом фельетоне Достоевский акцентирует внимание на одном из способов проявления гражданами «приличной» заинтересованности в «общественной жизни» — вопросе: «что нового?». Данный

вопрос, по словам писателя, неизбежно вызывает уныние и тоску, но продолжает задаваться по неизъяснимой внутренней программе людей: «А уж известно, что после погоды, особенно когда она дурная, самый обидный вопрос в Петербурге — что нового? Я часто замечал, что, когда два петербургских приятеля сойдутся где-нибудь между собою и, поприветствовав обоюдно друг друга, спросят в один голос — что нового? — то какое-то пронзающее уныние слышится в их голосах, какой бы интонацией голоса ни начался разговор. Действительно, полная безнадежность налегла на этот петербургский вопрос. Но всего оскорбительнее то, что часто спрашивает человек совсем равнодушный, коренной петербуржец, знающий совершенно обычаи, знающий заранее, что ему ничего не ответят, что нет нового, что он уже, без малого или с небольшим, тысячу раз предлагал этот вопрос, совершенно безуспешно и потому давно успокоился — но все-таки спрашивает, и как будто интересуется, как будто какое-то приличие заставляет его тоже участвовать в чем-то общественном и иметь публичные интересы» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 12].

Однако если этот же вопрос задается в кружке, то он немедленно приобретает частный характер, а его общественная значимость нивелируется: «В кружке вам бойко ответят на вопрос — что нового? Вопрос немедленно получает частный смысл, и вам отвечают или сплетнею, или зевком, или тем, от чего вы сами цинически и патриархально зевнете» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 12]. Казалось бы, вопрос «что нового?» предполагает в качестве ответа формальную вежливость или последнюю сплетню, но Достоевский выстраивает фразу таким образом, что мы вынуждены обратить внимание на то, что «новость» в данном контексте не общеупотребимое интуитивно понятное слово, а концепт, наделенный особым смыслом. Точнее будет сказать — не «особым», а восстановленным в полноте смыслом, который перестал считываться и учитываться в повседневном употреблении.

В первых же строках фельетона новостью называется явление солнца («Но вот наконец сияет солнце, и эта новость бесспорно стоит всякой другой» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 11]), сменяющего зимний сезон на летний, когда жители получают возможность выйти не только из «плотно закупоренных комнат», но в перспективе и за пределы города. Достоевский описывает момент встречи весенне-летнего солнца и выхода из домов как процесс выздоровления больного. Важно отметить, что удручающий вопрос «что нового?» задается

только зимой, собственно, безысходное отчаяние он вызывает, так как надежды на настоящую новость, а именно явление солнца, нет. Между тем, как только приходит весеннее солнце, вопрос выходит из употребления, ведь новость явлена: «Вообще в петербургском жителе, решающемся насладиться весною, есть что-то такое добродушное и наивное, что как-то нельзя не разделить его радости. Он даже, при встрече с приятелем, забывает свой обыденный вопрос: *что нового?* и заменяет его другим, гораздо более интересным: *а каков денек?*» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 11].

Примечательно, что солнце для своего явления нуждается в поддержке жителей и самого города как воплощения их духа. Наталкиваясь на стену отчуждения, оно не наступает, но отступает: «Я вот шел по Сенной да обдумывал, что бы такое написать. Тоска грызла меня. Было сырое туманное утро. Петербург встал злой и сердитый <…> Петербург дулся. Видно было, что ему страх как хотелось сосредоточить, как это водится в таких случаях у иных гневливых господ, всю тоскливую досаду свою на каком-нибудь подвернувшемся постороннем третьем лице, поссориться, расплеваться с кем-нибудь окончательно, распечь кого-нибудь на чем свет стоит, а потом уже и самому куда-нибудь убежать с места и ни за что не стоять более в Ингерманландском суровом болоте. Даже самое солнце, отлучавшееся на ночное время вследствие каких-то самых необходимых причин к антиподам и спешившее было с такою приветливою улыбкою, с такою роскошной любовью расцеловаться с своим больным, балованым детищем, остановилось на полдороге; с недоумением и с сожалением взглянуло на недовольного ворчуна, брюзгливого, чахлого ребенка и грустно закатилось за свинцовые тучи» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 16]. Но даже будучи отторгнутым, солнце позволяет своему «посланцу» или «сыну», лучу, попробовать достучаться до людей, однако, он также вынужден исчезнуть, натолкнувшись на неверие в собственное существование: «Только один луч светлый и радостный, как будто выпросясь к людям, резво вылетел на миг из глубокой фиолетовой мглы, резво заиграл по крышам домов, мелькнул по мрачным, отсырелым стенам, раздробился на тысячу искр в каждой капле дождя и исчез, словно обидясь своим одиночеством, — исчез, как внезапный восторг, ненароком залетевший в скептическую славянскую душу, которого тотчас же и устыдится и не признает она. Тотчас же распространились в Петербурге самые скучные сумерки» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 16]. Следствием отказа от принятия новости-солнца, по

мнению Достоевского, будет смерть — в следующем же абзаце автор описывает погребальную процессию.

Через введение автором образа солнца начинает заполняться смысловой объем концепта новости. Появление весеннего солнца открывает для человека путь излечения, что приравнивается к выходу из уединения. Это новость о раскрытии новых уровней бытия для человека, о возможности совершения первого шага на пути к осуществлению жизни на принципиально иных основаниях, «общественной жизни». При этом эта возможность может быть принята только добровольно, сопротивление, неверие не дает новому бытию войти в жизнь человека.

Как символ новости-солнца работает в художественном тексте можно увидеть на примере романа «Униженные и оскорбленные». Повествование в романе ведется не в хронологическом порядке — для читателя история начинается с момента поиска новой квартиры рассказчиком. Иван сообщает, что, несмотря на явное недомогание, он все же вышел на улицу и после целого дня поисков к вечеру чувствовал себя совершенно больным. Однако внезапно он пишет: «Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный, морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 169]. Луч солнца, «работая» с душой человека, меняет на **новые** его взгляд и мысли. Сразу после этого обновления Иван начинает предчувствовать, хоть, как специально отмечается, он не мистик, что должно случиться «что-то необыкновенное» — в ту же минуту ему встречается старик с собакой. Благодаря этой *мистической* встрече герой находит квартиру. Примечательно, что луч появится в романе еще только один раз — в день переезда на новую квартиру. Оказавшись в ней в качестве жильца, Иван подавлен убогой обстановкой, а пасмурная погода только усугубляет тоску. Но вдруг опять проглядывает солнце: «Только к вечеру на одно мгновение проглянуло солнце и какой-то заблудший луч, верно из любопытства, заглянул и в мою комнату» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 207]. После этого Ивана охватывает мистический ужас (слово мистический также употреблено во всем романе только два раза и оба раза это связано с появлением солнечного

луча), и на пороге возникает Нелли. Появление луча, как носителя нового состояния маркирует раскрытие мистического плана бытия, в котором Иван встречается с Нелли. Именно она окажется ангелом (так ее назовет сам рассказчик), отдавшим свою жизнь, чтобы склеить разбитые чужие.

Как было сказано выше, солнце открывает для человека возможность перехода на новый уровень бытия, важным свойством которого является возникающая общность людей. В «Униженных оскорбленных» внутренняя связанность всех героев особенно заметна как за счет открывающихся родственных связей, так и за счет дублирования жизненных историй разных людей. Иван отзывается на призыв другого мира и в лице Нелли получает средство восстановления разорванных связей.

В следующем фельетоне автор продолжает раскрывать смысл концепта новости. Достоевский описывает, как новость способна преобразить человека, узнавшего ее: «Знаете ли, господа, сколько значит, в обширной столице нашей, человек, всегда имеющий у себя в запасе какую-нибудь новость, еще никому не известную, и сверх того обладающий талантом приятно ее рассказать? По-моему, он почти великий человек; и уж бесспорно, иметь в запасе новость лучше, чем иметь капитал. Когда петербуржец узнает какую-нибудь редкую новость <...> Он, в эту минуту, <...> разом освобождается от всех своих неприятностей; даже (по наблюдениям) излечивается от самых закоренелых болезней, даже с удовольствием прощает врагам своим. Он пресмирен и велик. А отчего? Оттого, что петербургский человек в такую торжественную минуту познает всё достоинство, всю важность свою и воздает себе справедливость» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 19]. За этими саркастическими описаниями сплетника проступает образ преображенного человека: его тело и душа излечены, он прощает врагов своих и преисполняется собственного достоинства. В этом фрагменте можно увидеть как «изящная духовность» превращается в «сатиру». Достоевский в той же шутливой манере разъясняет, что в насущном состоянии мира «новость» может воплотиться только в искаженном редуцированном виде, хотя воплотись она в полноте, смогла бы преобразить мир: «Я часто думал: что, если б явился у нас в Петербурге такой талант, который бы открыл что-нибудь такое новое для приятности общежития, чего не бывало еще ни в каком государстве, — то, право не знаю, до каких бы денег дошел такой человек. Но мы всё пробиваемся

на наших доморощенных занимателях, прихлебателях и забавниках» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 19].

Примечательна и еще одна характеристика новости в аспекте «общественной жизни», для устроения которой оказывается необходимо искусство, что для простого гражданина слишком сложно, в то время как для жизни в кружках оно вовсе не нужно. Для чего же нужно искусство в процессе установления «общественной жизни»? Достоевский называет одним из главных недостатков кружков формирование в них особого рода людей — обладателей доброго сердца и «ничего кроме доброго сердца». Такие люди буквально сжирают объект своей любви, не заботясь о том, чтобы стать тем, кого бы хотелось полюбить в ответ. Искусство же нужно именно для того, чтобы огранить себя таким образом, чтобы стать достойным любви: «Забывает да и не подозревает такой человек в своей полной невинности, что жизнь — целое искусство, что жить значит сделать художественное произведение из самого себя; что только при обобщенных интересах, в сочувствии к массе общества и к ее прямым непосредственным требованиям, а не в дремоте, не в равнодушии, от которого распадается масса, не в уединении может ошлифоваться в драгоценный, в неподдельный блестящий алмаз его клад, его капитал, его доброе сердце!» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 14]. Замкнутое состояние человека не позволяет ему расти, искусно ограняя себя, что буквально названо Достоевским *настоящей жизнью*. Речь идет о внутренней работе со своим сердцем, доступ к которому сокрыт жесткой оболочкой.

Представленные в фельетонах образы людей, разделенных на кружки, тащащихся в них к смерти, вовсе не художественный вымысел, но глубокое, проживаемое на онтологическом уровне осознание действительной жизни. Это становится очевидно при обращении к одному из мощнейших текстов, созданных писателем в 1840-е годы, — «Объяснительная Ф.М. Достоевского» (полученная при аресте по делу петрашевцев). В записке Достоевский рассуждает о причинах, приведших к арестам. Одной из этих причин оказывается разобщенность людей, разошедшихся по кружкам и переставших стремиться осознавать свою жизнь, а следовательно — утративших способность видеть и слышать других: «<…> сознания не высидишь и не выживешь молча. Сами мы бежим обобщения, **дробимся на кружки или черствеем в уединении**. А кто виноват в этом положении? Мы, мы сами и более никто, — я так всегда думал» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 121].

Итак, если через концепт *нового* в значении вести о явлении солнца Достоевский раскрывает возможность для преображения человека через выход из замкнутого состояния, то с помощью образа кружков и их влияния на жизнь человека писатель показывает действие косной оболочки мира. Кружки как жесткие панцири отделяют людей друг от друга, но призваны они не сохранить живое содержание, а совершенно наоборот. Жизнь в кружке описывается как дурман, человек не замечает ее течения, его окутывает дремота. В таком отуманенном состоянии он перестает осознавать не только свою личность, но и личности других. Раскрывается одно из страшнейших действий жесткой оболочки — разъединение. Живая душа требует единства с другой душой, однако, будучи одурманенной, она воспринимает такую перспективу как враждебную. Любое упоминание «общественной жизни» вызывает отторжение, поэтому автор постоянно оговаривает, что нет у нас настоящей новости, мы довольствуемся ее искаженными формами, и даже когда является летнее солнце и границы открываются, жители при переезде за город тащат с собой зимнее старье, чтобы новому не осталось места.

Если обратиться к художественным текстам 40-х годов, то обнаружится, что почти в каждом из них главный герой в начале своей истории жил в замкнутом углу, отрешенный от мира и от людей, в ходе же рассказа с ним происходит нечто, что вынуждает его выйти из состояния замкнутости. Сюжетно этот выход будет сопровождаться, с одной стороны, сменой жилья, с другой — вхождением в контакт с другим человеком или людьми, затрагивающий его сердце и его чувства в такой степени, что дальнейшее отгораживание оказывается невозможным. Результат выхода из скорлупы может быть совершенно различным. Приведем несколько примеров.

В первом романе «Бедные люди» Варенька пишет главному герою: «Неужели ж вы так всю свою жизнь прожили, в одиночестве, в лишениях, без радости, без дружеского приветливого слова, у чужих людей углы нанимая? Ах, добрый друг, как мне жаль вас!» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 18]. Однако ради близости Вареньки, общение с которой оказывается жизненно необходимо для Макара Девушкина, он меняет жилье. При этом свое предыдущее место обитания герой вспоминает с теплом, то уединение было ему по душе. Выйдя из него, он приобрел не только возможность быть рядом с Варенькой, но и совершенную незащищенность перед людьми, которые не способны

видеть и ценить хрупкость души, явленной без жесткого панциря: «Что это вам вздумалось, например, такую квартиру нанять? Ведь вас беспокоят, тревожат; вам тесно, неудобно. Вы любите уединение, а тут и чего-чего нет около вас!» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 18].

Но если Макар сам решается выйти из уединения, а близость Вареньки помогает выдерживать вынужденную открытость, то господина Прохарчина насильно вырывают из уединения и вбрасывают в общественную жизнь. Примечательно описание жизни в его первой квартире, уход откуда он пережить не смог: «Мы не будем объяснять судьбы Семена Ивановича прямо фантастическим его направлением; но, однако ж, не можем не заметить читателю, что герой наш — человек несветский, совсем смирный и жил до того самого времени, как попал в компанию, в глухом, непроницаемом уединении, отличался тихостию и даже как будто таинственностью; ибо всё время последнего житья своего на Песках лежал на кровати за ширмами, молчал и сношений не держал никаких. Оба старые его сожителя жили совершенно так же, как он: оба были тоже как будто таинственны и тоже пятнадцать лет пролежали за ширмами. В патриархальном затишье тянулись один за другим счастливые, дремотные дни и часы, и так как всё вокруг тоже шло своим добрым чередом и порядком» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 246]. Если в фельетоне описание дремотной жизни в кружке, когда человек с удивлением обнаруживает, что умер, можно счесть шуточной метафорой, то в этом тексте оно выглядит по-настоящему мистично и устрашающе.

Повесть «Хозяйка» также начинается с поиска новой квартиры, так как старую, в которой «дичал» герой, он вынужден покинуть. Открывшуюся Ордынову по выходе из затворничества жизнь горожан Достоевский описывает очень схоже с тем, как он сделал это в фельетоне. При этом впечатления самого героя маркируются словом новость: «Толпа и уличная жизнь, шум, движение, новость предметов, новость положения — вся эта мелочная жизнь и обыденная дребедень, так давно наскучившая деловому и занятому петербургскому человеку, бесплодно, но хлопотливо всю жизнь свою отыскивающему средств умириться, стихнуть и успокоиться где-нибудь в теплом гнезде, добытом трудом, потом и разными другими средствами, — вся эта пошлая проза и скука возбудила в нем, напротив, какое-то тихо-радостное, светлое ощущение. Бледные щеки его стали покрываться легким румянцем, глаза заблестели как будто новой надеждой, и он с жадностью, широко стал вдыхать в себя холодный, свежий воздух. Ему сделалось необыкно-

венно легко» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 264]. Наглядно в «Хозяйке» описан процесс пробуждения сердца, когда человек выходит из скорлупы и открывается другому: «Наконец он не мог выдержать; вся грудь его задрожала и изныла в одно мгновение в неведомо сладостном стремлении, и он, зарыдав, склонился воспаленной головой своей на холодный помост церкви. Он не слыхал и не чувствовал ничего, кроме боли в сердце своем, замиравшем в сладостных муках. Одиночеством ли развилась эта крайняя впечатлительность, обнаженность и незащищенность чувства; приготовлялась ли в томительном, душном и безвыходном безмолвии долгих, бессонных ночей, среди бессознательных стремлений и нетерпеливых потрясений духа, эта порывчатость сердца, готовая наконец разорваться или найти излияние; и так должно было быть ей, как внезапно в знойный, душный день вдруг зачернеет всё небо и гроза разольется дождем и огнем на взалкавшую землю, повиснет перлами дождя на изумрудных ветвях, сомнет траву, поля, прибьет к земле нежные чашечки цветов, чтоб потом, при первых лучах солнца, всё, опять оживая, устремилось, поднялось навстречу ему и торжественно, до неба послало ему свой роскошный, сладостный фимиам, веселясь и радуясь обновленной своей жизни... Но Ордынов не мог бы теперь и подумать, что с ним делается: он едва сознавал себя...» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 271].

Не менее показательно описание уединенного образа жизни мечтателя: «Услышите вы, Настенька (мне кажется, я некогда не устану называть вас Настенькой), услышите вы, что в этих углах проживают странные люди — мечтатели. Мечтатель — если нужно его подробное определение — не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода. Селится он большею частию где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света и уж если заберется к себе, то так и прирастет к своему углу, как улитка, или, по крайней мере, он очень похож в этом отношении на то занимательное животное, которое и животное и дом вместе, которое называется черепахой» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 112]. А вот как описывается момент раскрытия его сердца Настеньке: «Теперь, милая Настенька, теперь я похож на дух царя Соломона, который был тысячу лет в кубышке, под семью печатями, и с которого наконец сняли все эти семь печатей. Теперь, милая Настенька, когда мы сошлись опять после такой долгой разлуки, — потому что я вас давно уже знал, Настенька, потому что я уже давно кого-то искал, а это знак, что я искал именно вас и что нам было суждено теперь свидеться, — теперь в моей голове открылись

тысячи клапанов, и я должен пролиться рекою слов, не то я задохнусь» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 114].

В своих текстах «раннего периода», разных жанров и с совершенно непохожими внешними сюжетами, Достоевский удивительно последовательно и наглядно показывает присутствие и действие жесткой оболочки, порабощающей дух, в жизни каждого человека. Показывает он также и то, в каких обстоятельствах оказывается возможен выход за ее пределы, какими средствами и какой ценой дается человеку ее преодоление. Именно эта поставленная автором для своего творчества цель и объединяет в удивительно целостный универсум столь несходные на первый взгляд произведения «раннего периода».

Список литературы

1. Волгин, 1991 — *Волгин И.Л.* «Родиться в России...» Достоевский и современники: жизнь в документах. М.: Книга, 1991. 605 с.

2. Гроссман, 1925 — *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М.: Гос. акад. наук, 1925. 191 с.

3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

4. Ермилов, 1965 — *Ермилов В.В.* Ф.М. Достоевский. М.: Худож. лит-ра, 1965. 280 с.

5. Касаткина, 2012 — *Касаткина Т.А.* «Хозяйка»: гностический текст Ф.М. Достоевского. Семинар для учителей-филологов в Великом Новгороде. 08.10.2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=AIwEiPFIA58 (дата обращения: 30.10.2021).

6. Касаткина, 2019 — *Касаткина Т.А.* «Достоевский о смысле жизни и назначении человека». Лекция. Международный Симпозиум «Извечные вопросы русской литературы». Донецк, 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MSmcoPA_1Fg (дата обращения: 14.05.2021).

7. Касаткина, 2020 — *Касаткина Т.А.* Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 2(10). С.95–115.

8. Кирпотин, 1960 — *Кирпотин В.Я.* Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1821—1859). М.: Худож. лит-ра, 1960. 607 с.

9. Кулешов, 1979 — *Кулешов В.И.* Жизнь и творчество Ф.М. Достоевского. М.: Детская литература, 1979. 206 с.

10. Назиров, 2005 — *Назиров Р.Г.* Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. 207 с.

References

1. Volgin, I.L. *"Rodit'sia v Rossii...". Dostoevskii i sovremenniki: zhizn' v dokumentakh* [*"To be Born in Russia...". Dostoevsky and his Contemporaries: Life in Documents*]. Moscow, Kniga Publ., 1991. 605 p. (In Russ.)

2. Grossman, L.P. *Poetika Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Poetics*]. Moscow, State Academy of Sciences Publ., 1925. 191 p. (In Russ.)

3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

4. Ermilov, V.V. *F.M. Dostoevskii* [*F.M. Dostoevsky*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1965. 280 p. (In Russ.)

5. Kasatkina, T.A. "'Khoziaika': gnosticheskii tekst F.M. Dostoevkogo. Seminar dlia uchitelei-filologov v Velikom Novgorode" ["*The Landlady*: a Gnostical Text by Fyodor Dostoevsky. Seminar for Teachers-Philologists in Veliky Novgorod"]. *YouTube*, 08 Oct. 2012, https://www.youtube.com/watch?v=AIwEiPFIA58. Accessed 30 Oct. 2021. (In Russ.)

6. Kasatkina, T.A. "'Dostoevskii o smysle zhisni i o nasnachenii cheloveka'. Lektsiia. Mezhdunarodnyi Simposium 'Izvechnye voprosy russkoy literatury'" ["'Dostoevsky About the Meaning of Life and the Destiny of Man'. Lesson at the International Symposium 'The Eternal Questions of Russian Literature'"]. Donetsk 2020. *YouTube*, 10 Nov. 2020, https://www.youtube.com/watch?v=MSmcoPA_1Fg. Accessed 14 May 2021. (In Russ.)

7. Kasatkina, T.A. "Osobennosti struktury rannikh 'gnosticheskikh' tekstov Dostoevskogo: Anagogicheskaia istoriia" ["Anagogic Story as the Specific Structure of Dostoevsky's Early 'Gnostic' Texts"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (10), 2020, pp. 95—115. (In Russ.) http://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-2-95-115

8. Kripotin, V.Ia. *F.M. Dostoevskii. Tvorcheskii put' (1821—1859)* [*F.M. Dostoevsky: Creative Development (1821—1859)*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1960. 607 p. (In Russ.)

9. Kuleshov, V.I. *Zhizn' i tvorchestvo F.M. Dostoevskogo* [*F.M. Dostoevsky's Life and Work*]. Moscow, Detskaia literatura Publ., 1979. 206 p. (In Russ.)

10. Nazirov, R.G. *Russkaia klassicheskaia literatura: sravnitel'no istoricheskii podkhod. Issledovaniia raznykh let: sbornik statei* [*Russian Classic Literature: A Comparative-Historical Approach. Research from Different Years: Collected Articles*]. Ufa, RIO BashGU Publ., 2005. 207 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 01.11.2021
Одобрена после рецензирования 05.11.2021
Принята к публикации 06.11.2021
Дата публикации: 25.12.2021

The article was submitted 01 Nov. 2021
Approved after reviewing 05 Nov. 2021
Accepted for publication 06 Nov. 2021
Date of publication: 25 Dec. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.16.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-42-57

© 2021. Марина Шалина
Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского, Евпатория, Россия

К вопросу о «живой жизни» в романе Ф.М. Достоевского «Подросток»

© 2021. Marina A. Shalina
V.I. Vernadsky Crimean Federal University, Crimea, Russia

On the Question of "Living Life" in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*

Информация об авторе: Шалина Марина Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин и методик их преподавания, Евпаторийский институт социальных наук (филиал) ФГАОУ ВО Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского, ул. Просмушкиных, д. 6, 297408 г. Евпатория, Россия.
https://orcid.org/0000-0003-4373-8331
E-mail: marie_ka@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается специфика осмысления Достоевским феномена «живой жизни» и соотношения его с женскими образами романа «Подросток». Делается предположение, что наречение «живой жизнью» Катерины Николаевны Ахмаковой принадлежит исключительно фантазии влюбленного в нее Аркадия, увлеченного и ослепленного блестящей красотой светской львицы, и не совпадает с авторской позицией. В достоевсковедении существует мысль о неясности представлений самого Достоевского о «живой жизни», однако, как свидетельствуют многочисленные контексты употребления формулы в публицистике и записных книжках писателя (в том числе — периода работы над романом), Достоевский имел вполне конкретный взгляд на данный феномен и связывал его с «великой мыслью» о бессмертии души, об особой материнской и мессианской роли православной России. В связи с этим обосновывается тезис о большем соответствии авторской концепции «живой жизни» образу «мамы» Софьи Андреевны Долгорукой. Сделан вывод о том, что в романе с помощью противопоставления и вместе с тем соположения «царицы

земной» и «ангела небесного» создан художественный образ русской женщины в его двуединстве: плоти, интеллекте (Ахмакова) и душе, сердце (Софья). В личностях обеих героинь воплощена и идея Достоевского о «жизни» в ее разных ипостасях — земной, телесной, и горней, духовной.

Ключевые слова: «живая жизнь», Достоевский, «Подросток», женские образы, красота, идеал, великая идея, идея о бессмертии души, жертвенность, материнство.

Для цитирования: *Шалина М.А.* К вопросу о «живой жизни» в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 42–57. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-42-57

Information about the author: Marina A. Shalina, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Philological Disciplines and Methods of Teaching, Evpatoria Institute of Social Sciences, V.I. Vernadsky Crimean Federal University, Prosmushkinykh 6, 297408 Evpatoria, Crimea, Russia.

https://orcid.org/0000-0003-4373-8331

E-mail: marie_ka@mail.ru

Abstract: The article examines the specifics of Dostoevsky's comprehension of the phenomenon of "living life" and its correlation with the female images in the novel *The Adolescent*. The author assumes that the decision to name Katerina Nikolaevna Akhmakova "living life" belongs exclusively to the fantasy of Arkady, who is in love with her, carried away and blinded by the her brilliant beauty, and it does not coincide with the author's position. Sometimes in Dostoevsky studies it is stated the vagueness of Dostoevsky's ideas about "living life", however, as it is proved by the numerous contexts of the use of the formula in journalism and the writer's notebooks (including during the making of the novel *The Adolescent*), Dostoevsky had a very specific view of this phenomenon and associated it with the "great idea" of the immortality of the soul, and with the special maternal and messianic role of Orthodox Russia. In this regard, the article suggests that the author's concept of "living life" is nearer to the image of the "mother" Sofia Andreevna Dolgorukaya. It is concluded that in the novel, with the help of opposition and at the same time juxtaposition of the "queen of the earth" and the "angel of heaven", Dostoevskij creates an artistic image of the Russian woman in its dual unity: flesh, intellect (Akhmakova) and soul, heart (Sophia). The personalities of both heroines also embody Dostoevsky's idea of "life" in its various forms: the earthly one, made of flesh, and the heavenly, made of spirit.

Keywords: "living life", Dostoevsky, *The Adolescent*, female images, beauty, ideal, great idea, the idea of the immortality of the soul, sacrifice, motherhood.

For citation: Shalina, M.A. "On the Question of 'Living Life' in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 42–57. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-42-57

На страницах романа «Подросток» вновь, после повести «Записки из подполья», у Достоевского появляется формула «живая жизнь». Если в монологе Парадоксалиста эта идея высказана методом от обратного — через противопоставление с феноменом «подполья» и мертворожденностью «книжного» поколения[1], то в романе о (и для!) молодежи она обретает новый виток художественного осмысления и образного воплощения. В эссе, посвященном «Подростку», В. Комарович писал: «Перед художником стояла задача: показать в чувственной оболочке образа “живую” реальность и т.о. выразить тождество чувственного с сверхчувственным, — “живую жизнь”. Достоевский разрешил эту художественную задачу тем, что показал не образ, но лишь переживание его близости, его присутствия, его *реальности* другими действующими лицами» [Комарович, 1924, с. 35]. «Тождество чувственного с сверхчувственным» — то есть идеал. Для Аркадия воплощением идеала становится женщина — Катерина Николаевна Ахмакова, с образом которой и связывается «живая жизнь» в романе.

Отметим, что в романе две женщины, любимые Версиловым: Софья Андреевна и Катерина Николаевна, — характеризуются Подростком соответственно как «*ангел небесный*» и «*царица земная*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 433]. Видится, что в этой оценке Аркадия вскрыта не только характерная оппозиция, которая лежит в основе типологии женских образов, но содержится и некая подсказка к пониманию и интерпретации загадочного понятия «живая жизнь» в художественной системе Достоевского.

В романе «живая жизнь» связана также (и в первую очередь) с «великой мыслью», которую тщится сформулировать и проповедовать Версилов. Пытаясь объяснить молодому князю Сокольскому свою «скрепляющую идею», герой говорит: «Великая мысль — это чаще всего чувство, которое слишком иногда подолгу остается без определения. Знаю только, что это всегда было то, из чего истекала живая жизнь, то есть не умственная и не сочиненная, а, напротив, нескучная и веселая <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 178]. В черновиках Достоевский выделяет *живую жизнь* курсивом, подчер-

---

1 «<…> мы все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее. Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей “живой жизни” какое-то омерзение, а потому и терпеть не можем, когда нам напоминают про нее» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 178]. «Ведь мы даже не знаем, где и живое-то живет теперь и что оно такое, как называется? <…> Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам все более и более нравится. Во вкус входим» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 179].

кивая важность именно этой формулы, и описывает ее качествами: «непосредственная», «не сделанная» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 79], то есть выводит из рациональной, головной, искусственной сферы в область интуиции и природной естественности. В определении Версилова его идея, так же, как и у Подростка, — идея-чувство, невыразимая, однако поглотившая все существо. «А что же такое эта живая жизнь, по-вашему?» — спрашивает Версилова князь (а в черновиках — Подросток). «<…> это должно быть нечто ужасно простое, самое обыденное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное, и до того простое, что мы никак не можем поверить, чтоб оно было так просто, и, естественно, проходим мимо вот уже многие тысячи лет, не замечая и не узнавая»[2], — отвечает тот [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 178].

Аркадий разумеет под рассуждениями Версилова о «живой жизни» его мечту об идеале, который сам юноша встретил в «совершенной» женщине — светской львице, красавице Катерине Николаевне Ахмаковой. Герой уверен: «<…> эта женщина есть то, что вы давеча у этого князя говорили про “живую жизнь” <…> Вы говорили, что эта “живая жизнь” есть нечто до того прямое и простое, до того прямо на вас смотрящее, что именно из-за этой-то прямоты и ясности и невозможно поверить, чтоб это было именно то самое, чего мы всю жизнь с таким трудом ищем... Ну вот, с таким взглядом вы встретили и женщину-“идеал” и в совершенстве, в идеале признали — “все пороки”!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 219].

Т.А. Касаткина выдвигает гипотезу о гностическом происхождении понятия «живая жизнь» как «последней тайны» на пути к Незримому Богу, при этом подчеркивает, что «живая жизнь» недоступна суемудрствующему Версилову, так как тайну ее нужно не разгадать, а *принять*. Приписывание Ахмаковой «всех пороков» есть примитивный вариант «разгадки» ее «неодолимой привлекательности», которую герой *гностически* воспринимает как «плен чувственного» [Касаткина, 2004, с. 436]. Однако единение с «живой жизнью», по мнению исследователя, удается его сыну, Подростку. Дружба Аркадия с Ахмаковой — земным воплощением «живой жизни» в романе — символически знаменует перспективу обновления всей России, ибо «из подростков созидаются поколения» [Касаткина, 2004, с. 437].

[2] «Не замечая, *не то что* узнавая», – в черновиках подчеркнуто Достоевским [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 79].

Для Аркадия воплощением «живой жизни» Ахмакову делают, прежде всего, ее внутренние качества — простота и искренность: «<...> Катерина Николаевна есть редкий тип светской женщины, — тип, которых в этом кругу, может быть, и не бывает. Это — тип простой и прямодушной женщины в высшей степени», — говорит он [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 384]; «красоты вы необычайной, а гордости нет никакой» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 203]. Не обнаруживая в героине проявлений гордыни, Подросток, особо отмечает «гордое достоинство» Катерины Николаевны [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 446]. Выражение ее лица в его восприятии — «детская шаловливость и бесконечное простодушие» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 202]. Необходимо отметить тот факт, что Подросток, не имея доселе опыта «узнавания женщин», экзальтированно романтизирует предмет своего увлечения.

О.А. Богданова, соглашаясь с Аркадием в том, что Катерина Николаевна явлена в романе воплощением «живой жизни», обосновывает мысль о принадлежности образа героини к новому, во времена Достоевского еще только «нарождающемуся» типу женщины, эмансипированной в высоком, а не карикатурном смысле, «женщины-личности, не желающей замыкаться в традиционной “женской” сфере любви, семьи и т.п., а претендующей на широкое поле умственной и социальной активности», на примере которой писатель «призывает к необходимости пересмотра ее [женщины] устоявшихся в обществе ролей “рабы” или “богини” и к выработке подлинно партнерских взаимоотношений между полами» [Богданова, 2014, с. 54].

В достоевсковедении сложилась традиция разделения героинь писателя на женщин расчета и женщин сердца, гордых и кротких, смиренных[3]. Ахмакова, очевидно, относится к первому типу, что под-

[3] Выделение качеств гордости или кротости в качестве основы для типологизации героев Достоевского актуальны как для мужских, так и для женских образов. Так, например, еще Ап. Григорьев в качестве главной оппозиции типов в русской литературе определял «хищных» и «смиренных». В.Г. Одиноков отмечал диалектическую связь «гордого человека» и кроткого, смиренного в метаромане Достоевского, иллюстрируя трансформацию одного в другого на примере изменения замысла о герое «Идиота» [Одиноков, 1981, с. 7]. Интерес вызывает эссе А.А. Гизетти, у которого наряду с «женщинами-христианками» выделен новый «загадочный» для самого Достоевского, по мысли автора, «иной» вариант «новых» женщин, «холодно рассудочного и гордого типа», «самый ум» которых «то упрощенный, холодный и жесткий, то снова неожиданно связывающийся какими-то таинственными нитями с жизнью сердца» [Гизетти, 1924, с. 190]. Ярким примером такой женщины является для Гизетти образ Дуни Раскольниковой, которая «постоянно утверждает *свою* личность, свое “я”, не превращаясь в хищную эгоистку»; «она утверждает, а не рас-

тверждает и общая типология героинь с именем Катерина (вспомним хотя бы хрестоматийных гордых и истеричных красавиц Катерину Ивановну Мармеладову, Катерину Ивановну Верховцеву). Ахмакова далеко не так проста, как думает о ней влюбленный Аркадий. Он сам выясняет это, когда Катерина Николаевна признается, что приблизила его к себе с коварным умыслом [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 204–205]. Интрига романа, напомним, завязана вокруг истории с потерянным письмом, из-за которого героиня может лишиться отцовского расположения и наследства. Всерьез испуганная, женщина тратит много сил и времени на поиск документа. Весьма характерен ее разговор с Татьяной Павловной о возможной хранительнице бумаги. Татьяна Павловна: «Вы бы ее обольстили, моя красавица! Ведь победить вам ничего не стоит, ведь я же старуха – вот влюблена же в вас и сейчас вас целовать примусь... Ну что бы стоило вам ее обольстить!» В ответ Катерина Николаевна признается: «Обольщала, Татьяна Павловна, пробовала, в восторг даже ее привела, да хитра уж и она очень...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 128]. Очевидно, что свою «необычайную красоту» героиня, будучи светской женщиной, использует для достижения корыстных интересов.

В первоначальных замыслах Версилов («ОН») мыслился Достоевским как «хищный тип», то есть человек, испытывающий животную жажду жизни и наслаждения ею именно в ее «широкости». В окончательном тексте особенное чувство жизнелюбия передано его сыну Аркадию. По тонкому наблюдению отца, юноша так хочет жить и так жаждет жить, что дай ему три жизни, и тех будет мало [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 111]. Витальная жажда существования в Подростке в моменты его отпадения от духовного ориентира оборачивается «плотоядностью»: «Когда я очутился на улице и дохнул уличного холодного воздуху, то так и вздрогнул от сильнейшего ощущения — почти животного и которое я назвал бы плотоядным» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 333][4]. Столь чувственно ощущая

точает свое “я”, но утверждает плодотворно, спасает душу, не губя ее. Она — язычница, а не христианка, вернее, *ни* язычница, *ни* христианка, а из тех “иных” людей, людей новой, земной религии, которых так ненавидя любил Достоевский» [Гизетти, 1924, с. 192]. Примечательно, что сам исследователь исключает образ Ахмаковой из сферы своего анализа, поскольку она есть «тип чисто социальный, периферический» [Гизетти, 1924, с. 195], однако Катерина Николаевна, как нам кажется, вполне соответствует описанным характеристикам «загадочного» типа женщин «земной религии».

[4] Здесь нельзя не вспомнить знаменитые «зеленые клейкие листочки» Ивана Карамазовы, выступающие символом жизнелюбия, безусловно, свойственного самому Достоевскому. Однако следует разграничить феномены «жажды жизни» и «живой жизни», ко-

бытие, Аркадий не может не принять Ахмакову за «живую жизнь». Она — олицетворение женственности в ипостаси телесности, плоти: «Вы полны, вы среднего роста, но у вас плотная полнота, легкая, полнота здоровой деревенской молодки. Да и лицо у вас совсем деревенское, лицо деревенской красавицы <...> круглое, румяное, ясное, смелое, смеющееся и... застенчивое лицо! <...> вы выговариваете слова плавно, спокойно и почти лениво, — именно эту ленивость люблю. <...> Я никогда не воображал, что у вас такой лоб: он немного низок, как у статуй, но бел и нежен, как мрамор, под пышными волосами. У вас грудь высокая, походка легкая <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 203]. В мужчинах Ахмакова вызывает физическое влечение, страсть. Охваченный запретными мечтами, идущий на поводу у Ламберта, Подросток готов даже к подлости и насилию. В этот момент «подполье» берет верх в его душе. В художественном эксперименте Достоевский доказывает, что человек — существо прежде всего духовное, поэтому когда жизнь физическая, животная в нем преобладает, это неизменно ведет к падению.

Е.М. Мелетинский, отождествляя «живую жизнь» с «женщиной-идеалом», утверждает двойственное и противоречивое понимание писателем сущности «живой жизни» — «как прекрасной, но слишком земной» [Мелетинский, 2001, с. 149]. «Эта двойственность и противоречивость подчеркнута в характере Ахмаковой, как и в характере Версилова», — пишет автор [Мелетинский, 2001, с. 149]. Однако системное изучение семантики понятия «живая жизнь» в тезаурусе Достоевского убеждает нас в том, что никакой двойственности в осмыслении данного феномена у самого писателя не было. А.Е. Кунильский приводит интересную статистику: «если в 60-е годы Достоевский использует выражение “живая жизнь” пять раз, то в 70-е — сорок!» [Кунильский, 2019, с. 120], что, конечно, свидетельствует об особой притягательности данной формулы для писателя. По художественному замыслу ему, возможно, необходимо было заставить своих героев, оторванных от почвы и от «живой жизни», искать ее, обманываясь миражами. Осмелимся предположить, что в случае «Подростка» позиция заглавного героя не совпадает

торые у писателя не равнозначны. «Нутряная» (или плотская) жажда жизни не является сама по себе знаком положительной характеристики, но преображается к жизни *живой* через духовный труд любви к ближнему и жертвенности. Реализацию этой мысли мы находим в образе Дмитрия Карамазова, который от карамазовской плотоядности «путем зерна» восходит на уровень «живой жизни», см. подробнее об этом в моей статье: [Кустовская, 2010].

с авторской и писатель не оценивает Ахмакову идеалом Красоты и воплощением «живой жизни»[5].

Катерина Николаевна — «царица земная»: красивая, умная женщина, стремящаяся к независимости и жаждущая счастья для себя. Представляется, что в романе ее образ — лишь зримый псевдоидеал, которым увлечены Версилов и его сын как мечтатели, блуждающие по лабиринтам духовного «подполья». Аркадий *ослеплен* Ахмаковой: «Я как увидал вас, так и ослеп», — признается он [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 202]. Не имея в душе истинного критерия Красоты, герой, захваченный физической прелестью и притягательностью женщины, приписывает ей идеальные качества.

Многочисленные контексты употребления формулы «живая жизнь» в публицистике и записных книжках свидетельствуют о том, что классик обдумывает феномен «живой жизни», наполняя общеязыковой фразеологизм особой семантикой, см. об этом: [Кустовская, 2013]. Доминирующим становится сопряжение представлений о «живой жизни» народа с его живой верой в Идеал. А таким идеалом для русского народа был и есть Христос, победивший смерть и открывший путь к бессмертию. Это та самая высшая идея, которую бессилен выразить Андрей Петрович Версилов, но без нее «не может существовать ни человек, ни нация» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 48]. «А высшая идея на земле *лишь одна*, — говорит Достоевский, — и именно — идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные "высшие" идеи жизни, которыми может быть жив

5 О.А. Богданова полагает, что Ахмакова — «не "образ чистой красоты", претендующий на божественную непогрешимость, она "живая жизнь", имеющая право на несовершенство и ошибку» [Богданова, 2014, с. 57]; «божественная, безупречная красота невозможна в земном человеческом состоянии,<...> но "живая жизнь", как творение живого Бога, может быть стремлением к этой красоте, ее прообразом» [Богданова, 2014, с. 59]. Согласимся с последним утверждением, но оспорим первое. В подготовительных материалах к «Подростку» есть контексты такого содержания: «публика и ее живая жизнь» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 7] или выделение в «хищном типе» героя «страстной и *неутомимой* потребности наслаждения жизнию, *живою жизнию*, но в широкости ее» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 39]. Как представляется, в мысли о «широкости» «живой жизни» мы встречаемся не столько с неоднозначностью или двусмысленностью восприятия Достоевским этого понятия, сколько с полемическим его переосмыслением. «Живая жизнь публики» — то есть действительная — это бытование фразеологизма «живая жизнь» в обычном языковом употреблении (которое на самом деле является семантически ограниченным, гораздо более узким, чем у Достоевского). Анализ воплощения Достоевским концепции «живой жизни» свидетельствует о том, что сам феномен «жизнь» мыслится писателем в согласии с христианским пониманием осуществления бытия личности в трех измерениях — тела, души и духа. Концепты: «живучесть», «жажда жизни» и «живая жизнь» в художественной системе автора – соответствуют этим трем измерениям: телесному, душевному и духовному.

человек, *лишь из нее одной вытекают*» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 48]. «Идея о бессмертии — это сама жизнь, живая жизнь, ее окончательная формула и главный источник истины и правильного сознания для человечества», — провозглашает писатель [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 49–50].

«Великая мысль» России, по Достоевскому, состоит в жертвенном служении всему миру, в несении света Православия. Именно способность к бескорыстному служению другим отличает «лучших людей»: «“лучший человек” по представлению народному — это тот, который не преклонился перед материальным соблазном, тот, который ищет неустанно работы на дело Божие, любит правду и, когда надо, встает служить ей, бросая дом и семью и жертвуя жизнию» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 162]. Потому носителем начал подлинно живой, т. е. животворящей и одухотворяющей, жизни в его творчестве может быть человек, укорененный в народной почве, чуждый своекорыстному расчету и твердо хранящий в сердце своем идеал Христа. «<...> в народных началах России и ее православии (под которым я подразумеваю *идею*, не изменяя, однако же, ему вовсе) заключаются залоги того, что Россия может сказать слово живой жизни в грядущем человечестве», — скажет Достоевский в «Дневнике писателя» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 58]. В романе «Подросток» такими героями-носителями идеала выступают Макар Иванович, а в женском лице — Софья Андреевна Долгорукие. По нашему убеждению, именно образ Софьи Андреевны, «мамы» воплощает в романе истинное представление Достоевского о «живой жизни». Попробуем обосновать данный тезис, исходя из вышесказанного.

В записной тетради периода работы над романом Достоевский помечает: «Аввакум: задача женщины не в красивом виде» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 255]. С полнокровием, яркой внешней красотой «царицы земной» Ахмаковой контрастирует описание «ангела небесного» Софьи Андреевны: «Лицо у ней было <...> немного бледное, малокровное. Щеки ее были очень худы, даже ввалились, а на лбу сильно начинали скопляться морщинки, но около глаз их еще не было, и глаза, довольно большие и открытые, сияли всегда тихим и спокойным светом <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 83]. Аркадий говорит о том, что лицо матери «бывало иногда решительно привлекательно», «кроме глаз ее нравился мне овал ее продолговатого лица», однако оговаривается: «<...> кажется, если б только на капельку были менее широки ее скулы, то не только

в молодости, но даже и теперь она могла бы назваться красивою» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 83].

Причину раннего увядания женской привлекательности разъясняет Версилов: «Русские женщины дурнеют быстро, красота их только мелькнет, и, право, это не от одних только этнографических особенностей типа, а и оттого еще, что они умеют любить беззаветно. Русская женщина все разом отдает, коль полюбит, — и мгновенье, и судьбу, и настоящее, и будущее: экономничать не умеют, про запас не прячут, и красота их быстро уходит в того, кого любят» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 370]. В портрете Софьи отразилась ее жертвенность и самоотречение, что свидетельствует о причастности к «живой жизни»: «Эти впалые щеки — это тоже в меня ушедшая красота, в мою коротенькую потеху» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 370].

В фотографическом изображении Софьи Андреевны, висящем над письменным столом Версилова, сын и отец видят «необыкновенное» «духовное сходство» с оригиналом: «в этом портрете, солнце, как нарочно, застало Соню в ее главном мгновении — стыдливой, кроткой любви и несколько дикого, пугливого ее целомудрия» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 370]. По слову Свт. Иоанна Златоуста, «телесная красота часто возбуждает невоздержание в тех, кто взирает на нее, а красота душевная располагает Самого Бога любить ее». Кроткие, смиренные героини Достоевского, по сравнению с гордыми роковыми красавицами, не обладают блистательной внешностью. Красота христианской женщины прикровенна. Путь ее — служение; удел — смирение; призвание — любовь.

Важно и то, что в представлениях Достоевского «живая жизнь» определенно связана с материнством, в котором концентрированно воплощается идея самоотреченной любви и принятия. Так, в том же «Дневнике писателя» автор говорит о кормилицах («нанятом молоке»), которые любят чужих детей, «выкормышей», как своих. Достоевский убеждает читателя «Дневника», что «это не одни только наемные груди, заменившие груди матерей, это *материнство*, это та “живая жизнь”, от которой так устала Писарева (речь идет о “логическом самоубийстве” “уставшей от жизни” девушки — *М. Ш.*)» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 26][6]. Поэтому «мама» — еще один аргумент в пользу «живой жизни»-Софьи.

---

[6] Связь «живой жизни» с материнством в дискурсе Достоевского отмечает и А.Е. Кунильский: «Именно деторождение связывает женщину с живой жизнью (как сказано в Но-

Знаки незримого, но действенного материнского молитвенного труда Софьи освещают туманное и запутанное повествование Подростка. Вот Аркадий вспоминает, как мама приподняла его к дарам и чаше в таинстве причащения, вот она зажигает лампаду перед образом, вот крестит сына, вот склоняется в глубоком поклоне, прося у него прощения. Большей частью безмолвная, она изрекает простые, но удивительно глубокие и мудрые слова, в которых заключен весь свет христианской любви к Богу и к ближнему: «Христос, Аркаша, все простит: и хулу твою простит, и хуже твоего простит. Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...»; «<...> а вот любите только друг дружку и никогда не ссорьтесь, то и Бог счастья пошлет» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 215]. Заметим, что и Версилова Софья любит скорее материнской любовью, беря его под свою духовную опеку[7].

«Смирение, безответность, приниженность и в то же время твердость, сила, настоящая сила — вот характер твоей матери, — говорит Подростку о «маме» Версилов. — <...> А что в ней сила есть — это я засвидетельствую: видал же я, как эта сила ее питала [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 104–105]. Питающая сила, о которой говорит оторванный от родной почвы герой, вне всякого сомнения, есть та самая «живая жизнь», что утратил дворянский образованный слой, а сохранил лишь народ. Версилов не может не испытывать уважения к этой духовной твердости и верности, хотя и не понимает их: «Там, где касается, я не скажу убеждений — правильных убеждений тут быть не может, — но того, что считается у них убеждением, а стало быть, по-ихнему, и святым, там просто хоть на муки», «<...> она никогда не верила в мою гуманность, а потому всегда трепетала; но, трепеща, в то же время не поддалась ни на какую культуру» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 105].

Показательно, что принадлежность к исконно русским истокам обозначена и в образе Катерины Николаевны, которая говорит о себе: «Я русская и Россию люблю» [Достоевский, 1972–1990,

вом Завете: “Впрочем, спасется через чадородие, если пребудет в вере и любви и в святости с целомудрием” – 1 Тим. 2:15)» [Кунильский, 2019, с. 123].

7 Согласимся с мыслью О.А. Богдановой о том, что «Софья, любя Версилова по-матерински, осмеливается нарушить “благообразный” союз с Макаром, ради возможности духовно-нравственного преображения Андрея Петровича», в случае ее измены законному супругу мы видим «христианскую мистерию» — «нисхождение в бездны греха и неверия ради их просветления и обожения», «глубинная причина выбора Софьи предстает как своего рода жертвенный христианский подвиг, отказ от “благообразия” ради спасения незрелого, заблудившегося без Бога человека» [Богданова, 2014, с. 66–67].

т. 13, с. 207]. Однако ее оторванность от почвы и, таким образом, от «живой жизни» маркирована автором в признании: «Я — сама мечтательница, и если б вы знали, к каким средствам в мечтах прибегаю в минуты, когда во мне удержу нет!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 367]. «Много в нас ума-то в обоих, но вы... О, вы — моего пошиба человек!» — не случайно говорит ей Версилов [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 417].

По учению Церкви, женщина должна быть примером благочестия для мужа: «Дабы те мужья, которые не покоряются слову, житием жен своих без слова приобретаемы были, когда увидят ваше чистое богобоязненное житие» (1 Пет. 3:1–2). Лучшей характеристикой Софьи Андреевны можно назвать ее долготерпение. Она прощает гражданскому мужу непостоянство, принимает его в слабостях; оставленная с детьми без всяких средств, подолгу ждет его из заграничных «скитаний»; находит в себе душевные силы не выказывать ревности и позволяет Версилову признать за своего ребенка девушки, обесчещенной другим. Героиня готова даже разрешить любимому прикрыть чужой грех женитьбой, хотя это многократно усложнит ее собственное положение [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 371]. Воистину качества, которыми наделил Софью Андреевну Достоевский, в полной мере соответствуют известному завету о любви апостола Павла[8].

Напомним, что в подготовительной работе над романом «Преступление и наказание» Достоевский хотел изобразить Сонечку Мармеладову истовой проповедницей христианства, но затем убрал все пламенные монологи героини, доверив ей не речами, но своим поведением, жизненным примером влиять на Раскольникова[9]. Значимым становится именно противопоставление многословия Раскольникова (вербальный метод воздействия) и безмолвия Сонечки:

[8] «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» (1Кор. 13: 4–7).

[9] Б.Н. Тихомиров указывает на переработку Достоевским концепции образа Сонечки под давлением редакции журнала «Русский вестник», поскольку для М.Н. Каткова неприемлемым было вверить проповедь евангельских истин «падшей женщине». Изменения текста повлекли за собой трансформацию идейно-структурных составляющих романа. После правок важным в образе Сони стало «воздействие взгляда, жеста, прикосновения, а не проповеди, не идейного контрпостроения» [Тихомиров, 1986, с. 220]. Однако, как пишет автор, Сонино «“слово” не могло уйти из романа, и <...> перешло в шестой части романа к Порфирию Петровичу, во многом существенно перестроив его образ» [Тихомиров, 1986, с. 220].

ее «правда» побеждает. Не убеждением, не влиянием на рассудок действует на него героиня, а любовью, примером своего смирения и невероятной самоотверженности: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 422].

То же действие оказывает на Версилова своим тихим кротким нравом Софья Андреевна. Обращает на себя внимание явный параллелизм сцен в эпилогах «Преступления и наказания» и «Подростка»: в действие вступает церковный календарь (период подготовки и наступления Пасхи), введены близкие символические детали, сходно и происходящее с героями. Воскресение Раскольникова происходит на Фоминой неделе, второй после Святой, утром, на «воздухе», в обозрении широкой степи, когда «что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он **плакал** и обнимал ее колени» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421]. Подготовка преображения Версилова описана подобным образом: «<...> на дворе весна, половина мая, день прелестный, и у нас **отворены окна** (Символическое указание на «воздух» жизни. — *М. Ш.)* Мама сидит около него; он гладит рукой ее щеки и волосы и с умилением засматривает ей в глаза. О, это — только половина прежнего Версилова; от мамы он уже не отходит и уж никогда не отойдет более. Он даже **получил "дар слезный"**» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 446].

Версилов делает попытку говеть на шестой неделе Великого поста, однако борьба с темным двойником еще не окончена, возможное пасхальное преображение персонажа впереди. Знак того, что воскресение и этого героя состоится, — принятие им благостного влияния христианской жены, «мамы»: «<...> мама часто и теперь садится подле него и тихим голосом, с тихой улыбкой, начинает с ним заговаривать иногда о самых отвлеченных вещах: теперь она вдруг как-то *осмелилась* перед ним, но как это случилось – не знаю. Она садится около него и говорит ему, всего чаще шепотом. Он слушает с улыбкою, гладит ее волосы, целует ее руки, и самое полное счастье светится на лице его» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 447].

В эссе В. Комаровича о «Подростке» звучит мысль о том, что «искомое совершенство» Андрея Петровича, в силу его мечтательства и духовной раздвоенности, также двоится: «Для Версилова "единственная царица" всегда двойственна, двулика. Он не признает Ахмакову за то, что она есть ("живая жизнь") только потому, что не узнает в ней свою идею "живой жизни", свою "Соню". Но они

тождественны <...> два лика, соединенных в одном образе <...>» [Комарович, 1924, с. 37]. Однако Катерина Николаевна, при всех своих неоспоримых человеческих достоинствах, — женщина земная, светская, живущая мирскими интересами. Потенциально неся в своей русской и женской природе начала «живой жизни», она не может дать им выход, поскольку сама оказывается от нее отъединенной — эгоизмом, гордыней, рациональностью, мечтательством. Истинной носительницей начал «живой жизни» в мире писателя явлена не утратившая коренных связей с народной почвой, утвержденная в Православной вере и, главное, имеющая в сердце источник жизни — Живого Бога — Софья Андреевна Долгорукая, за «плечами [которой] всякий раз встает образ истинной Софии — Премудрости Божией, проводницы Божественного Слова в мир, сходящей в глубины этого растлившегося мира из бесконечной жалости и сострадания к нему, с бесконечным самоотвержением, для его восстановления в той славе, в какой он был сотворен, и спасения» [Касаткина, 2004, с. 433].

Принимая во внимание то, что Достоевский с явной симпатией рисует и образ Катерины Николаевны Ахмаковой (а маркер «я — русская» более чем значим), можно предположить, что в романе «Подросток» автор создает художественный образ *русской женщины* в его двуединстве: *плоти, интеллекте* (Ахмакова) и *душе, сердце* («мама»). В личностях обеих героинь воплощена и идея Достоевского о «жизни» в ее разных ипостасях — земной, телесной, и горней, духовной. Именно через диалектическую связь начал земного и горнего многогранная концепция «живой жизни» Достоевского обретает свою глубину, полноту и завершенность.

Добавим в завершение, что мы представили лишь одну из версий понимания и дешифровки феномена «живой жизни» у Достоевского, не претендуя на исчерпывающее объяснение, хотя бы потому, что, по слову самого писателя, «окончательные выводы сознания и вообще составляют как бы уже конец живой жизни народов» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 18].

Список литературы

1. Богданова, 2014 — *Богданова О.А.* Спасет ли мир красота? Проблема красоты и женские характеры в романном творчестве Ф.М. Достоевского. Статья вторая // Новый филологический вестник. 2014. №1(28). С. 41–69.

2. Гизетти, 1924 — *Гизетти А.А.* Гордые язычницы // Творческий путь Достоевского. Сб. статей / под ред. Н.Л. Бродского Л.: Книгоиздательство Сеятель Е.В. Высоцкого, 1924. С. 186–196.

3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

4. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

5. Комарович, 1924 — *Комарович В.* Роман Достоевского «Подросток», как художественное единство. Кн. 2 // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы: [сб. ст. / под ред. А.С. Долинина]. Л.: Мысль, 1924. С. 31–68.

6. Кунильский, 2019 — *Кунильский А.Е.* Тема «жизни» в русской литературе XIX века и у Достоевского. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2019. 148 с.

7. Кустовская, 2010 — *Кустовская М.А.* «Жажда жизни» и «живая жизнь»: диалектика идеи «жизни» у Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность: материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. Великий Новгород, 2010. С. 178–183.

8. Кустовская, 2013 — *Кустовская М.А.* «Живая жизнь» в публицистике Ф.М. Достоевского // Достоевский и журнализм / под ред. В.Н. Захарова, К.А. Степаняна, Б.Н. Тихомирова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 268–279. Series of the International Dostoevsky Society «Dostoevsky Monographs». 2013. Vol. 4.

9. Мелетинский, 2001 — *Мелетинский Е.М.* Заметки о творчестве Достоевского. М.: РГГУ, 2001. 187 с.

10. Тихомиров, 1986 — *Тихомиров Б.Н.* Из творческой истории романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: (Соня Мармеладова и Порфирий Петрович) // Русская литература. 1986. № 2. С. 217–223.

References

1. Bogdanova, O.A. “Spaset li mir krasota? Problema krasoty i zhenskie kharaktery v romannom tvorchestve F.M. Dostoevskogo. Stat’ia vtoraia” [“Will Beauty Save the World? The Problem of Beauty and Female Characters in Dostoevsky’s Novels. Article No. 2”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1 (28), 2014, pp. 41–69. (In Russ.)

2. Gizetti, A.A. “Gordye iazychnitsy” [“Proud Heathens”]. *Tvorcheskii put’ Dostoevskogo: sb. statei* [*Dostoevsky’s Creative Development: Collected Articles*], ed. by N.L. Brodsky, Seiatel’ E.V. Vysocky Publ., Leningrad, 1924, pp. 186–196. (In Russ.)

3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

4. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova: Ontologichnost’ slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vysshem smysle”* [*On the Poietic Nature the Word. The*

Ontology of the Word in the Work of Fyodor Dostoevsky as the Fundament of "Realism in a Higher Sense"]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

5. Komarovich, V. "Roman Dostoevskogo 'Podrostok', kak khudozhestvennoe edinstvo. Kniga Vtoraia" ["Dostoevsky's novel *The Adolescent* as an Artistic Unity. Book 2"]. *F.M. Dostoevskii. Stat'i i materialy* [*F.M. Dostoevsky: Articles and Materials*], ed. by A.S. Dolinin, Leningrad, Mysl' Publ., 1924, pp. 31–68. (In Russ.)

6. Kunilskii, A.E. *Tema "zhizni" v russkoi literature XIX veka i u Dostoyevskogo* [*The Theme of "Life" in Russian 19th-Century Literature and Dostoevsky*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk University Publishing House, 2019. 148 p. (In Russ.)

7. Kustovskaia, M.A. "'Zhazhda zhizni' i 'zhivaia zhizn'': dialektika idei 'zhizni' u F.M. Dostoevskogo" ["'Lust for Life' and 'Living Life': the Dialectic of the Idea of 'Life' by Fyodor Dostoevsky"]. *Dostoevskii i sovremennost': materialy XXIV Mezhdunarodnyh Starorusskih chtenii 2009 goda* [*Dostoevsky and Modernity: Materials of the 24th International Staraya Russa Readings 2009*], Veliky Novgorod, 2010, pp. 178–183. (In Russ.)

8. Kustovskaia, M.A. "'Zhivaia zhizn'' v publitsistike F.M. Dostoevskogo" ["'Living Life' in the Journalism of Fyodor Dostoevsky"]. *Dostoevsky Monographs*, vol. 4: Dostoevskii i zhurnalizm [Dostoevsky and Journalism], St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2013, pp. 268–279. (In Russ.)

9. Meletinskii, E.M. *Zametki o tvorchestve Dostoevskogo* [*Notes on the Work of Dostoevsky*]. Moscow, RGGU Publ., 2001, 187 p. (In Russ.)

10. Tikhomirov, B.N. "Iz tvorcheskoi istorii romana F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie': (Sonia Marmeladova i Porfirii Petrovich)" ["From the Creative History of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*: (Sonya Marmeladova and Porfiry Petrovich)"]. *Russkaia literatura*, no. 2, 1986, pp. 217–223. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 09.06.2021
Одобрена после рецензирования 01.07.2021
Принята к публикации 05.07.2021
Дата публикации: 25.12.2021

The article was submitted 09 June 2021
Approved after reviewing 01 July 2021
Accepted for publication 05 July 2021
Date of publication: 25 Dec. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 84 (2 Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-58-87

© 2021. Анастасия Гачева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия

«Восстановление родства»: роман «Подросток» как пролог к диалогу Н.Ф. Федорова и Ф.М. Достоевского

© 2021. Anastasia G. Gacheva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Moscow, Russia

"Restoring the Kinship": the Novel *The Adolescent* as a Prologue to the Dialogue Between Nikolay Fedorov and Fyodor Dostoevsky

Информация об авторе: Анастасия Георгиевна Гачева, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-5453-0881
E-mail: a-gacheva@yandex.ru

Благодарности: Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П).

Аннотация: Статья предлагает опыт прочтения романа «Подросток» в свете проблематики духовно-творческого диалога философа общего дела Н.Ф. Федорова и Ф.М. Достоевского. Несмотря на то, что «Подросток» писался и печатался за три года до того, как ученик Федорова Н.П. Петерсон изложил писателю идеи Федорова в статье «Чем должна быть народная школа?», его можно рассматривать как пролог к теме, ставшей предметом главной работы Н.Ф. Федорова «Вопрос о братстве или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного, состояния мира, и о средствах к восстановлению родства». Сюжет романа интерпретируется в статье сквозь призму федоровской темы неродственности и восстановления всечеловеческого родства, идеи воз-

вращения сердец сынов к отцам и отцов — к детям. Показано, как проявляется в романе тема «семейства как практического начала любви».

Ключевые слова: духовно-творческий диалог Н.Ф. Федорова и Ф.М. Достоевского, проблематика романа «Подросток», родство, неродственность, сыновство, отечество, братство, семейство как горнило родства.

Для цитирования: *Гачева А.Г.* «Восстановление родства»: роман «Подросток» как пролог к диалогу Н.Ф. Федорова и Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 58–87. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-58-87

Information about the author: Anastasia G. Gacheva, Dsc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-5453-0881

E-mail: a-gacheva@yandex.ru

Acknowledgments: The reported study was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature RAS and funded by the Russian Sciences Foundation (RSF), project no. 17-18-01432-П.

Abstract: The article is an attempt to read the novel *The Adolescent* in the light of the spiritual and creative dialogue between the philosopher of the common task Nikolay Fedorov and Fyodor Dostoevsky. Although *The Adolescent* was written and published three years before Fedorov's student N. Peterson presented his teacher's ideas to the writer in the article "What should a people's school be?", the novel can be considered as a prologue to the topic that eventually became the subject of Fedorov's main work *The question of brotherhood or kinship, about the causes of the non-fraternal, unrelated, i.e. non-peaceful, state of the world, and about the means to restore kinship*. The plot of the novel is interpreted in the article through the prism of Fedorov's themes of non-kinship and the restoration of universal kinship, the idea of returning the hearts of sons to their fathers and the fathers' ones to their children. It is shown how the theme of "family as the practical beginning of love" is expressed in the novel.

Keywords: spiritual and creative dialogue between Nikolay Fedorov and Fyodor Dostoevsky, themes of the novel *The Adolescent*, kinship, non-kinship, sonship, fatherland, brotherhood, family as a crucible of kinship.

For citation: Gacheva, A.G. "'Restoring the Kinship': the Novel *The Adolescent* as a Prologue to the Dialogue Between Nikolay Fedorov and Fyodor Dostoevsky". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 58–87. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-58-87

В 1875 году, когда в журнале «Отечественные записки» началось печатание романа «Подросток», Н.Ф. Федоров уже год как работал в библиотеке Московского публичного и Румянцевского музеев. В центре его внимания была тема местной истории — в главном московском книгохранилище мыслитель активно собирал матери-

алы по истории Керенского края, которой занимался всю первую половину 1874 года, заложив при Керенской публичной библиотеке хранилище исторических документов, куда собственноручно собранные материалы по родовой и семейной истории передавали не только местные помещики, но даже крестьяне. Как и в прошлые десятилетия, когда философ был учителем истории и географии в уездных училищах Липецка, Богородска, Углича, Боровска и др., его волновала тема школы, в которой он видел не только образовательное, дающее знание о мире, но и «душеобразовательное» дело, служащее, как и церковь, преображению человечества в родственную, братски-любовную общность, воплощающую завет Спасителя: «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино» (Ин. 17:21). В 1875 году его ученик Н.П. Петерсон, который спустя два года отправит Достоевскому изложение идей философа, центрированное вокруг вопроса о том, «Чем должна быть народная школа?», создает при Покровской церкви г. Керенска, где он был старостой, церковно-приходскую школу и стремится устроить ее по мыслям своего учителя, так что тема школы в переписке и личном общении Федорова и Петерсона в это время выдвигается на первый план.

Звучало ли тогда между ними имя Достоевского, мы не знаем. Внимание философа и его ученика занимал в это время В.С. Соловьев, в 1874 году выпустивший магистерский труд «Кризис западной философии (против позитивистов)» и в финале этой работы провозгласивший конец философии как «отвлеченного, исключительно теоретического познания», необходимость нового самоопределения мыслящего разума на путях нового творческого союза с наукой и верой и поставивший вершиной истории воплощение Царствия Божия и «αποκαταστασις των παντων» [Соловьев, 2011, с. 150]. Федоров, у которого тема единства веры и знания, мысли и действия в труде «восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 401], чаяние всеобщности спасения стояли в сердцевине его собственной философской системы, даже намеревался писать Соловьеву, но потом оставил это намерение.

Достоевский и его творчество оказываются в центре внимания Федорова и Петерсона спустя год — в 1876 году, когда начинается издание «Дневника писателя». Петерсон ранней весной отправляет Достоевскому две статьи, в центр которых ставит вопрос о че-

ловеке как существе, в сердце которого таится жажда «общения с своими ближними», выдвигает образ Церкви как совершенного общения в любви, противопоставляя это общение «артелям, ассоциациям, корпорациям, кооперациям, торговым и другим всяким товариществам» [Федоров, 1995–2000, т. 4, с. 503] как примерам псевдоединства, и указывает на необходимость «соединения веры и молитвы с делом», подчеркивая, что именно христианское дело будет способствовать увеличению любви, ибо является деятельным проявлением этой любви [Федоров, 1995–2000, т. 4, с. 506]. История, последовавшая за этим обращением Петерсона, неоднократно становилась предметом исследовательского внимания. Достоевский откликается на письмо Петерсона в главке «Обособление» в апрельском выпуске «Дневника писателя» 1876 года, поддерживая его критику в адрес «ассоциаций», но при этом отмечая у «автора, «хлопочущего об истинном единении людей», «чрезвычайно тоже “обособленный” в своем роде размах» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 83]. Петерсон намеревается «отвечать ему» на основе статьи К.С. Аксакова «О современном человеке»[1], втайне надеясь вовлечь в диалог с Достоевским и Федорова, но это не удается, и он свое намерение оставляет. Впрочем, летом того же года во Владимире записывает со слов Федорова его размышления об обществе по образу Троицы, о восстановлении сыновне-отеческих связей, о любви сынов к отцам и воскрешении умерших как необходимом условии братства живущих, а спустя полтора года, в декабре 1877 года, посылает Достоевскому составленную на основе записанного статью «Чем должна быть народная школа?». Далее следует знаменитое письмо Достоевского от 24 марта 1878 года, в котором он задает неизвестному мыслителю вопросы, идущие по самому нерву его учения, и просит сообщить «хоть что-нибудь о нем подробнее как о лице» [Достоевский, 1972–1990, т. 30_1, с. 13], еще одно письмо Петерсона, в котором он сообщает писателю имя Федорова и «нить», по которой тот может быть найден[2]. А затем Федоров на протяжении почти двух лет с перерывами составляет развернутое изложение своих идей для Достоевского, работая над ним и после смерти писателя, а Достоевский продолжает заочный диалог с Федоровым в романе «Братья Карамазовы» [Баршт, 1989; Гачева, 2008; Комарович, 2018; Сараскина, 2006; Семенова, 2016].

1 Н.П. Петерсон — Н.Ф. Федорову. 26 мая 1876 [Федоров, 1995–2000, т. 4, с. 574].

2 Н.П. Петерсон — Н.Ф. Федорову. 29 марта 1878 [Федоров, 1995–2000, т. 4, с. 576].

Все вышесказанное, на первый взгляд, не оставляет никакой возможности разговора о романе «Подросток» в контексте духовно-творческого диалога писателя и философа. Однако в культурной истории далеко не всегда присутствует линейное взаимодействие, однонаправленное движение от предыдущего к последующему, от прошлого к будущему. Гораздо чаще ауканья с «соседями по существованию» (выражение Г.Д. Гачева), взаимоперетекания идей, мотивов, сюжетов, «далековатые сближения», «резонантность» текстов и смыслов культуры [Топоров, 1993], «припоминания» [Бочаров, 2007] и т.д. «Культурно-историческая “телепатия”», о которой писал Бахтин применительно к Достоевскому [Бахтин, 2002, с. 323], действует не только по отношению к явлениям давней литературной истории, вроде «угадывания Достоевским мениппповой сатиры, Симплициссимуса» [Бахтин, 2002, с. 323], но и по отношению к явлениям, находящимся на шкале времени на одной отметке, откладывающимся на вечное хранение в одном культурном слое.

Роман «Подросток», печатание которого завершилось за несколько месяцев до начала опосредованного достоевско-федоровского сюжета и за три года до его кульминации в 1878 году, — своего рода пролог к этому сюжету, обнажающий его главный нерв, обозначенный в названии того самого текста, который вырос из федоровского ответа Достоевскому: «Вопрос о братстве и родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства». «Восстановление родства» — это глубинная тема «Подростка», и именно она сближает писателя и мыслителя не только в том хронологическом отрезке, к которому относится посредничество Петерсона, работа над «Братьями Карамазовыми» и ответом Федорова Достоевскому, но и в десятилетия, предшествующие их духовной встрече.

Вопрос о восстановлении всемирного родства — для обоих это вопрос о совершенном типе единства, о соединении человечества и всего бытия по образу и подобию Троицы. Родство — неслиянно-нераздельное единство личностей, уже не внешних, не чужих друг другу, не костенеющих в своей обособленности, но соединенных всеотдайной любовью, это мир, перешедший из состояния розни и разделения, борьбы и «двойной непроницаемости» вещей и существ, вытесняющих друг друга в пространстве и времени, в состояние «всемирной сизигии» [Соловьев, 1988, с. 547], как скажет об этом позднее младший собрат и собеседник Федорова и Достоевского,

В.С. Соловьев. «Восстановление родства» — это преодоление ада эгоистической обособленности, «взаимного стеснения и вытеснения» [Федоров, 1995–2000, т. 2, с. 48], душевной глухоты и болезненной самости. «Родство есть мы; для него нет *других* в смысле *чужих*, для него *все — те же Я, свои, родные, естественно, органически* родные, *а не искусственно, механически, внешне сроднившиеся*. Когда все будут чувствовать и сознавать *себя во всех* и таким образом даже *дальние* станут *близкими*, получится *многоединство*» [Федоров, 1995–2000, т. 2, с. 199]. И это всечеловеческое многоединство, созидаемое на земле и в истории, — путь к той полноте всеединства Царствия Божия, «жизни окончательной, синтетической, бесконечной», где «мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь и в различных разрядах», где «все себя тогда почувствует и познает навечно» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174–175].

Вопрос о восстановлении всемирного родства как подлинной нормы мира и человека объединял Федорова и Достоевского и в 1840-е годы, когда в ранних произведениях писателя — «Бедных людях», «Двойнике», «Хозяйке», «Слабом сердце», «Неточке Незвановой» — являлся мир, погруженный в сферу «юридико-экономических отношений», мир департаментов и бумаг, взаимных интриг и подозрений, мир, в котором человек сведен до функции и сам воспринимает себя как букашку, «ветошку гнилую» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, 147, 160], начисто забывая о том, что он — образ и подобие Божие, и одновременно мир, взыскующий родства, страдающий от скудости любви, стремящийся пробиться к иной, Божеской норме отношений и связей. Вопрос о неродственности и родстве «мучил» Достоевского и в 1850-е годы, когда писатель проходил свои мытарства на каторге, засвидетельствовав затем в «Записках из мертвого дома» и главке «Мужик Марей» в «Дневнике писателя», что ад острога и мертвой казенщины побеждается только милосердием и любовью, только той силой, которую М.М. Пришвин позднее назовет «родственным вниманием», позволяющим ощутить другого не как внеположного, а как единого с тобой самим, почувствовать его изнутри, как себя, что всечеловеческое родство — не фантазия, стоит только, как в сцене смерти Михайлова, караульному унтер-офицеру и каторжнику Чекунову встретиться глазами друг с другом и последнему произнести, глядя на единоумершего: «Тоже ведь мать была!» [Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 141]. Тоску по всечеловеческому родству, порой скрытую за метафизическим бунтом, несут в себе

достоевские герои, которые рождаются в его мире в 1860-е годы: от «подпольного парадоксалиста» до Ипполита Терентьева, а сам Достоевский в записи от 16 апреля 1864 года, сделанной у гроба Марии Дмитриевны, его первой жены, противопоставляет факту смерти, оборачивающемуся в порядке природы фатальным разрывом связей, разрушением родства, исповедание веры в преодоление смерти, в будущее воскресение «каждого *я*» — «в общем Синтезе», в обретение всечеловеческой полноты [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174]. Ужас неродственности, как раковая опухоль, поражающей межчеловеческие отношения, обрушивающей весь строй жизни уездного города, является в романе «Бесы», но и здесь, как в «Записках из мертвого дома», против деспотической модели Петра Верховенского, против «пятерок», скрепляемых кровью, является спасительная и воскресительная правда родства, против «человеческой, слишком человеческой» морали, разделяющей своих и чужих, кровно родственных и чужеродных, встает этика вселенского родства и братства, когда чужие становятся родными, как младенец, рождающийся у Marie, жены Шатова, которого герой принимает, как свое собственное дитя, или книгоноша Софья Матвеевна, встреченная Степаном Трофимовичем по дороге в Спасов: «Только не оставляйте, не оставляйте меня одного! Мы докажем, мы докажем! — Да не оставлю же я вас, Степан Трофимович, никогда не оставлю-с! — схватила она его руки и сжала в своих, поднося их к сердцу, со слезами на глазах смотря на него» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 498].

Роман «Подросток» — одна из кульминационных точек развития у Достоевского темы родства и неродственности. И если сравнить художественное высказывание писателя с тем, как будет развивать эту тему Федоров уже не на сократовски-устном этапе изложения своих идей, когда они больше десятилетия, с 1864 по 1877 год, проговаривались в беседах с Н.П. Петерсоном, а на этапе письменной их фиксации, то окажется, что многие линии развития этой темы предугаданы в романе «Подросток».

В статье «“Научите меня любви”. К вопросу о Н.Ф. Федорове и Ф.М. Достоевский» К.А. Баршт, на мой взгляд, весьма точно пояснил природу этого «угадывания», удивительного параллелизма в развитии этических, антропологических, историософских сюжетов у писателя и философа: «То, о чем писал Федоров, было жизнью Достоевского, человека и мыслителя; то, что писал Достоевский, — было практическим переводом “этико-эстетических отношений

с действительностью” на язык искусства. <...> “Проекты” Федорова осуществлялись в “пробах” Достоевского. Вот связь, которая объединила их в контексте одной эпохи — не менее важная, чем личное знакомство» [Баршт, 1989, с. 160–161].

Тема неродственности вводится в роман «Подросток» через рассказ главного героя о своей судьбе. Аркадий — незаконнорожденный. Как сам он говорит о себе: «<...> просто Долгорукий, незаконный сын моего бывшего барина, господина Версилова» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 8]. Что такое незаконнорожденность не с точки зрения социальных прав, точнее социального бесправия, а с родственно-нравственной точки зрения, с какой и смотрел на нее Федоров, сам незаконнорожденный сын князя Павла Ивановича Гагарина, не унаследовавший ни дворянского звания, ни родового имени, ни даже отчества, которое дали ему по имени его крестного отца, Федора Карловича Белявского [Семенова, 2019, с. 16]? Это не просто непризнание прав гражданского состояния, это непризнание родства, отторжение от отца, от родового корня, от семейного очага, отлучение от любви. «Юридико-экономические отношения», редуцирующие и оплощающие человека, втискивающие его в прокрустово ложе земных законов, рождающие «сословность» и рознь, вторгаются здесь в ту сферу, которая для Федорова не просто выше всего юридико-экономического, но свидетельствует о божественном происхождении человека, о том, что он — существо не только природное, но созданное по образу и подобию Божию. Человеческое родство, строящееся на любви, на отрицании всего внешнего, всего «гражданского», есть проявление на земле образа Троицы, единства Божественных Лиц, «верность» которых Друг Другу и «взаимная любовь» безграничны [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 90]. Родство не может ограничиваться и искажаться в угоду стратифицированному, распадшемуся на сословия обществу, ибо оно есть росток подлинного общества-Церкви. Всякое ограничение родства есть проявление греха неродственности. Социальное вето, налагаемое в случае незаконнорожденности, на отношения родства, отечества и сыновства, — одна из ипостасей неродственности.

Ограничение отношений родства проявляется в случае с незаконнорожденными детьми непризнанием не только сословных и имущественных прав, но и фамилии, соединяющей ребенка с родовой цепью поколений, отчества, манифестирующего неразрывность родовой связи с отцом, невозможностью законно называть отца

отцом, а не только этикетным именем-отчеством, а в случае родовитого дворянства еще и с прибавкой «князь», «граф» и др. Именно так, Андреем Петровичем, но не родственно-сердечным «отец», должен именовать Аркадий Версилова. Именно так, князем Павлом Ивановичем, должны были именовать своего отца Федоров, его брат Александр и сестры Елизавета и Юлия, рожденные в невенчанном браке Гагарина с «дворянской девицей Елизаветой Ивановой» [Семенова, 2019, с. 15]; так же, по имени-отчеству с прибавкой «князь», именовали они и братьев отца, князей Д.И. и А.И. Гагариных и даже Константина Ивановича Гагарина, который пекся о детях брата, как о родных и которого они искренне и сердечно любили, и никогда в их письмах не звучали по отношению к князьям Гагариным «термины родства» — «тятя», «дядя».

Тушар, владелец пансиона для дворянских детей, в которых поместили Аркадия, с гордым достоинством пишет Версилову, «что в заведении его воспитываются князья и сенаторские дети и что он считает ниже своего заведения держать воспитанника с таким происхождением <...>, если ему не дадут прибавки», а когда Версилов отказывает, дает себе полную волю унижать и бить мальчика, заявляя ему: «Ты не смеешь сидеть с благородными детьми, ты подлого происхождения, все равно, что лакей!» и «употреблять его иногда как прислугу» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 97]. Для Тушара, воспитанного в ценностях сословного общества, это в порядке вещей. Но то, что нормально для общества *граждан*, а не сынов, блюдущего границы сословий и ревниво наблюдающего за «приличиями», совершенно непонятно и дико для детской души, сталкивающейся с проявлениями «небратского состояния» мира. Крик, битье и жестокость Тушара наталкиваются на *парадоксальную*, почти *юродивую* реакцию мальчика: он *не оскорбляется*, как сделал бы всякий подросток и взрослый, страдающий естественным самолюбием, он искренне считает *себя* виноватым, думая, что «что-то сшалил», и надеется, что, когда он исправится, его простят — и все станет по-прежнему: «мы опять станем вдруг все веселы, пойдем играть во дворе и заживем как нельзя лучше». Когда же Тушар приказывает «подавать себе платье», Аркадий нисколько не обижается и старается «изо всех сил угодить» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 97, 98].

Сам подросток, рассказывая об этом родным, характеризует свое поведение как *лакейство* и *глупость.* Но эта оценка дана в оптике все того же неродственного и небратского состояния мира. В иной же,

евангельской, оптике поведение Аркадия-ребенка христоподобно, а отношение к смеющимся над ним сверстникам и обидчику Тушару заставляет вспомнить слова Христа о детях, которым принадлежит Царствие Божие (Мф. 18: 2–4). Комментируя новозаветное «Будьте как дети», Федоров видит в нем критерий нравственного мироотношения и действия: «Вся нравственность первых трех Евангелий заключается в том, чтобы обратиться в дитя, родиться сыном человеческим, совершенно не ведающим земных отличий и, напротив, глубоко сознающим внутреннее родство, желающим служить, а не господствовать. Ребенок, свободный от борьбы за существование, не вынуждаемый еще употреблять свои силы на приобретение средств жизни, может бескорыстно расходовать их на услуги всем, не признавая в этих услугах рабства или чего-либо унизительного, как не видел унижения и сам Христос, омывая ноги ученикам, спорящим о первенстве. <...> Дитя как критерий есть отрицание неродственности, рангов, чинов, всего юридического и экономического и утверждение всеобщей родственности, и притом не на словах или в мысли только, а на деле (бескорыстная услужливость)» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 81].

Этот образ ребенка как воплощенной родственности и открытости миру является в рассказе Аркадия о раннем детстве в имении, где он жил у тетушки Версилова, т.е. у своей двоюродной бабушки Варвары Степановны, куда приезжала к нему мать и носила его к причастию в местную церковь, где были «огромные деревья» у дома, и солнце «в отворенных окнах», и «палисадник с цветами», и голубь, пролетевший в церкви сквозь купол «из окна в окно» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 92]. Та же теплота детских воспоминаний — в рассказе о семействе Андронниковых, у которых он жил в Москве. Достоевский одним говорящим штрихом передает родственное внимание, открытость и теплоту во взаимоотношениях Аркадия-ребенка и Андронникова: в отличие от чванившейся супруги, Андронников сам разливал суп домашним и в его кабинет мальчик запросто входил каждый день без всяческих церемоний и предупреждений, неважно, «занят он был или нет», декламируя басни Крылова [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 92].

Но вот мальчик, испытавший восторг встречи с отцом, переполненный ощущениями от грибоедовской пьесы, в которой Версилов играл Чацкого, страстно желающий снова увидеть отца, оказывается в пансионе Тушара. Из рая детства, из пространства родства он вы-

брошен в неродственный мир, обретая то горькое знание, которое в свое время открылось в детстве и Федорову: «что есть и не родные, и чужие» [Федоров, 1995–2000, т. 4, с. 161]. И именно это дьявольское, ядовитое знание переключает Аркадия с райского восприятия мира как прекрасного, теплого и родного, а человечества — как единой семьи, где нет чужих, все — родные, на оптику «гражданственности, цивилизации», отрекающейся от родства, утрачивающей дар любви и подлинное разумение вещей, ибо «основное свойство родственности есть любовь, а с нею и истинное знание» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 81], не позволяющее воспринимать неродственность как норму, побуждающее искать «средства к восстановлению родства».

Детское сознание родства со всем миром, источное доверие к людям сменяется ненавистью, подозрительностью и тем самым *лакейским* сознанием, которое существует в логике господства и подчинения, раба и господина, исключает всякую возможностью любви и является еще одной ипостасью неродственности. В состоянии душевной ослепленности и глухоты Аркадий, принявший за правду логику сословного, разделенного мира, стыдится матери, пришедшей к нему в пансион. И не только стыдится, но и находит постыдное удовольствие в том, чтобы принизить ту, которая дала ему жизнь. Еще недавно так тосковавший по родству, он не испытывает к ней «ни малейшего доброго чувства» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 271]. Поначалу не обижавшийся на тычки и насмешки, начинает копить обиды, глухо ненавидеть товарищей и Тушара. Дитя, воспринявшее разумение добра и зла, каким является оно в «небратском, неродственном, т.е. немирном, состоянии мира», где добро есть «истинное себялюбие», а зло — то, что ущемляет интересы гордынного, эгоистически свернутого на себе «я», превращается в подростка, обиженного на весь мир, и прежде всего на отца и мать, копящего претензии к ближним и ищущего возможности «доказать» и «показать». Соглашаясь с логикой юридико-экономического, разделенного мира, где добро есть имение миллиона, а значит власти, а зло означает постыдную бедность и необходимость подлаживаться и угождать, юноша рождает идею Ротшильда.

Если прочитывать ротшильдовскую идею подростка в оптике Федорова, то она есть предельное выражение «торгово-промышленного» уклада общества, извлекающего выгоду из межчеловеческой розни, делающего ставку на низшее, а не высшее начало в человеке.

«Всякое общество теряет подобие Триединому, вносит в себя мрак (невежество) и смерть, если вещь в этом обществе предпочитается взаимности. Раздор, вносимый вещью, отчуждает людей друг от друга» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 113]. Идея Ротшильда — апофеоз атомарности. Подросток лелеет идею «уединения», мечтает об одинокой «пустыне», где гордая, сознавшая свое могущество личность обретет наконец «свободу». То, что эта «свобода» фантомна, он в своей ослепленности не замечает.

Герой, так болезненно переживавший свою оторванность от родных: «Я был как выброшенный и чуть не с самого рождения помещен в чужих людях», приехав в Петербург и обретя наконец возможность воссоединиться и с отцом, и с матерью, и с сестрой, начинает с того, что решительно пытается оборвать все связи родства: «Я <...> порешил отказаться от них всех и уйти в свою идею уже окончательно» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 14]. В детстве страстно мечтавший об отце: «<...> что вы вдруг войдете, я к вам брошусь и вы меня выведете из этого места и увезете к себе, в тот кабинет, и опять мы поедем в театр, ну и прочее. Главное, то мы не расстанемся — вот в чем было главное!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 98], Аркадий, когда отец сам призывает его к себе, когда разлука закончилась и разделенные на долгие годы теперь снова вместе, решается, как ему кажется, на трезвый и взрослый выбор: порвать и с отцом, и с матерью, и со всей неуместной родственностью, что стреножит его на пути к «цели». Детская мечта о всеобщем родстве окончательно объявлена глупостью, а ротшильдовская идея, требующая уединения и разрыва родственных связей, — высшей разумностью.

«Выделяя себя от всех других, мы в самих себе производим разрыв — наше "Я", как сын или брат, восстает против своего же "Я", против самого себя, как отрекшегося от братства и отечества» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 141] — так Федоров в ответе Достоевскому комментирует ситуацию подростка. «Восстание "Я" против "Я" началось вместе с восстанием сына на отца, брата на брата» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 141]. Подросток не понимает, что, стремясь рвать связи родства, он совершает разрыв в собственной личности, что, восставая на отца, восстает на себя. Биологически и психологически, физически и метафизически человек един с теми, кто вынесли его к бытию, и разрыв с ними — подобен японскому харакири. Недаром в первую встречу «в светелке, под крышей» с нарочитой злобой

обидев отца, демонстративно назвав его «Версиловым», бросив ему в лицо все возможные сплетни, собранные о нем, и наконец почти выгнав его из комнаты, он признается: «Не могу выразить, как сжалось у меня сердце, когда я остался один: точно я отрезал живьем собственный кусок мяса!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 111].

Спустя несколько лет, в подготовительных материалах к «Дневнику писателя» 1881 года Достоевский, перекликаясь с точкой зрения Федорова, представит человечество в совокупности поколений как единую родственную общность: «Да и с детьми, и с потомками, и с предками, и со всем человечеством человек единый целокупный организм» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 46]. Тот же взгляд у него и в «Подростке». Параллельно неродственности и розни, гордынному уединению и обособлению, окончательно превращающему землю в ад, выстраивается в этом романе иной — спасительный вектор — восстановления родства, осуществления уже не в детской мечте, а на деле того братски-любовного единства всех «я», к которому сам Достоевский устремлялся не менее страстно, чем его юный герой.

Неродственность — всегда суд и обособление. «Я <...> приехал судить этого человека» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 18], — заявляет Аркадий. Та же судящая, *право имеющая* интонация возникает и в его рассказе о детском хождении души по мытарствам. Искренние, открытые признания в том, как ждал он ребенком встречи с отцом, сменяются прямыми упреками: «Тем и кончилось, что свезли меня в пансион, к Тушару, в вас влюбленного и невинного, Андрей Петрович <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 96], а под конец после эпизода с несостоявшимся побегом в монологе героя прорываются уже не только оскорбленные, но и мстительные, злые нотки, бьющие, впрочем, не столько по отцу, сколько по матери, о чем потом прямо скажет ему Версилов: «<...> все твои выходки внизу, вместо того, чтобы падать на меня, как и предназначались тобою, тиранили и терзали одну ее» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 103]. Раненный неродственностью, подросток сам начинает эту неродственность сеять. И недаром так горячо взметывается Татьяна Павловна на его демонстративное, метящее в отца заявление: «Вот с самой этой минуты, когда я сознал, что я, сверх того, что лакей, вдобавок еще и трус, и началось настоящее, правильное мое развитие!» — «Да ты, мало того, что тогда был лакеем, ты и теперь лакей, лакейская душа у тебя! <...> Нет, ты не ценишь, что он тебя до университета довел и что чрез него ты права получил. Мальчишки, вишь, его

дразнили, так он поклялся отомстить человечеству...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 99]. Лакейская душа самолюбива и себялюбива. Она пресмыкается, но она же безжалостно судит. Она неспособна ни полюбить, ни простить.

Между тем путь к восстановлению родства пролегает именно через прощение. Через преодоление прошлых обид, через отказ от самолюбивых претензий, через соединение детской веры во всеобщность родства со стремлением реально достичь этой всеобщности. Брошенная с показной небрежностью в ответ на рассказ подростка о перенесенных им унижениях в пансионе Тушара фраза Версилова: «Впрочем, я все еще не теряю надежды, что ты как-нибудь соберешься с силами и все это нам наконец простишь и мы все заживем как нельзя лучше» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 98] — открывает возможность не разрубить гордиев узел, а его развязать. И то, что в начале романа кажется невозможностью, осуществляется в его финале.

Эта романная метанойя не сваливается на головы читателей как deus ex machine. Она мотивирована развитием почти детективного сюжета «Подростка», в подкладке которого — все та же диалектика родства и неродственности, начиная с моральной дилеммы, стоящей перед Аркадием: что делать с разоблачительным письмом, переданным ему Крафтом, и заканчивая взаимоотношениями героя с единокровной сестрой — Анной Андреевной Версиловой или историей с младшим князем Сокольским. Сложная, многослойная интрига романа, в которой участвуют члены когда-то связанных узами дружбы или родных по крови семейств, развивается по законам «небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира», где каждая личность блюдет собственный, частный интерес, где сталкиваются человеческие страсти, идет борьба самолюбий и себялюбий. Но в ее предсказуемый в логике «небратского состояния» ход вторгаются непросчитываемые, алогичные, направленные против своей *выгоды* поступки героев, вроде отказа Версилова от наследства или отказа Аркадия манипулировать разоблачительным документом. Нелепое благородство, с точки зрения сословного, настроенного на прагматику мира, свидетельствует о возможности другого выбора и другого типа взаимоотношений людей.

По мере общения Аркадия с Версиловым, матерью и сестрой, которым он гласно демонстрирует свои претензии, становится очевидно, что громко кричащий о своей независимости, беспрерывно

фыркающий на ближних, решительно намеревающийся «порвать со всеми радикально, но если надо, то со всем даже миром» герой [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 15] страстно ищет понимания и любви, жаждет воссоединения, братства, родства. Периодически прорывается в нем наивное и нелепое, с точки зрения прагматики мира сего, желание «прыгнуть на шею, чтоб признали меня за хорошего и начали меня обнимать или вроде того» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 47]. В его общении с участниками интриги вокруг наследства, будь то Анна Андреевна или госпожа Ахмакова, проявляется детская вера в их прямодушие, в открытость сердца, в подлинность чувств. Он не замечает подводных течений, глухих противоречий, розни, соперничества. Но принимая желаемое за действительное, имитацию родственных чувств за родство, демонстрирует участникам интриги *иную* евангельскую норму взаимоотношений. Проявляя детскость, напоминает о Христовой заповеди: «Будьте как дети», пробуждая, пусть на миг, в героях и героинях, погруженных в борьбу друг с другом и отстаивающих каждый — свое собственное *личное* благо, *стыд* и такой же детский порыв ко всеобщему счастью. Недаром же краснеет и смущается ведущая *свою* интригу Анна Андреевна на горячую тираду Аркадия, благодарящего ее за проявление *сестринских*, родственных чувств по отношению к нему и сестре Лизе, а Катерина Николаевна в интимной беседе с подростком, имеющей, впрочем, свою тайную цель, признается: «<…> я тоже хотела бы, как и он, чтоб все были хороши…» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 368].

В отличие от подростка, прямодушного, не умеющего лукавить, кидающегося из крайности в крайность именно потому, что сердце его жаждет полноты родства и не может делить людей на своих и чужих, участники интриги — от Анны Андреевны до Ахмаковой и вторгшегося в последнем акте драмы Ламберта, умело манипулируют подростком, его искренностью, открытостью, стремлением к восстановлению родственных связей, подменяя *евангельское* понимание родства как основанного на Христовой любви тем ограниченным *природным* родством, которое делит единое человечество на замкнутые кланы, на *своих* и *чужих*, забывая о том, что все они, и свои, и «чужие», происходят от единого корня Адамова. «В последний раз обращаюсь к вам, Андрей Макарович, — хотите ли вы обнаружить адскую интригу против беззащитного старика и пожертвовать “безумными и детскими любовными мечтами вашими”, чтобы спасти *родную* вашу сестру?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13,

с. 432], — патетически восклицает Анна Андреевна. Но ее стремление перетянуть Аркадия на свою сторону наталкивается на упрямое идеалистическое (а на деле — из рода *высшего реализма*) стремление героя примирить всех участников дела: «Я всех примирю, и все будут счастливы! — воскликнул я почти в вдохновении» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 432]. Здесь подросток на одной волне со старым князем Сокольским, для которого в полном смысле слова *убийственно* знание о том, что родная дочь Катерина Николаевна хотела упрятать его в дом сумасшедших и, который, несмотря на все доказательства хочет «видеть Катю и благословить ее!», а еще пуще мечтает, чтобы и Катя, и Анна Андреевна примирились друг с другом и он радостно и любовно повез их домой [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 431, 432].

Если подлинная родственность исключает всякую имитацию, ибо строится на любви, на отношении бескорыстной самоотдачи, при отсутствии всякой эгоистической заинтересованности в друге, то имитация родственности, напротив, маскирует стремление к эгоистическому использованию, прячется за «благородными» декларациями, громогласными, но пустыми, непрочными, как дом, воздвигаемый на песке. Оттого-то с таким гневным отвращением отвергает молодая девушка Оля помощь Версилова, что подозревает в ней *имитацию*, *обман* под видом благородного бескорыстия.

Впрочем, в данном случае героиня слепа. Слепота эта обусловлена не только предшествующей подлостью, испытанной от купца и сутенерши, но и подростковым самолюбием, голосом самостного, оскорбленного «я», которое считает братски протянутую руку помощи унижением и гордо блюдет свои границы: «Вы негодяй, милостивый государь! Если б вы даже были и с честными намерениями, то я не хочу вашей милостыни» [Достоевский, 1972–1995, т. 13, с. 131]. Голос оскорбленной самости застит даже любовь к матери, пытающейся убедить дочь в чистоте намерений Версилова: «<...> прямо видно, что пришел человек от чистого сердца» [Достоевский, 1972–1995, т. 13, с. 145]. *Недоверие* здесь выступает и как следствие неродственности, и как причина ее. А самостная выходка-рисовка Аркадия, заявляющего о Версилове как о человеке, у которого «бездна незаконнорожденных детей» [Достоевский, 1972–1995, т. 13, с. 131], подливает масла в огонь.

Кстати, слепота героини, смешавшей в одно искреннюю помощь Версилова с манипуляторно-циничным посулом купца, отчасти

рифмуется со слепотой подростка, не различающего в своем идеалистическом восторге и стремлении всех примирить лица и изнанки поступков окружающих его людей. Но подросток к финалу романа, а затем по ходу записывания всей истории, переходит от восторженного, но слепого идеализма, к зрячему реализму, обретая в то же самое время способность не осуждать, но понимать, разделять личность, способную, как и сам герой, к опамятованию, преодолению самости, внутреннему росту, и поступки, совершенные ею в момент эгоистической одержимости. Перерождая себя процессом записывания, он обретает то подлинное знание и ту мудрость, которую завещает Христос ученикам, соединяя ее с голубиной, детской чистотой сердца: «Будьте мудры, как змии, и просты, как голуби» (Мф. 10:16).

Разница между имитацией родства и родством и высшая правда последнего становятся особенно очевидными при обращении к линии: старый князь Сокольский — Аркадий. В отношении старика князя к его юному собеседнику действует родственная, высшая логика, строящаяся на субъект-субъектном, а не объект-объектном отношении между людьми. Князь не просто привязывается к юноше, но начинает искренне любить его: «<…> милый друг, ты мне теперь как родной; ты мне в этот месяц стал кусок моего собственного сердца!»; «<…> с тобой я почти как с родным — и не сыном, а братом <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 29, 30]. Примечательно, что вопреки этикетной норме князь Сокольский говорит Аркадию «ты», как бы подчеркивая полноту субъектности своих отношений с ним, их не юридико-экономический, но братский характер. И он же единственный из окружающих, кроме самого Аркадия, называет Версилова его «отцом». «Ну что отец?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 30], — спрашивает он героя, будучи абсолютно убежден, что с юным сыном последнего у него действительно братская дружба. И именно поэтому совершенно теряется, когда Аркадий спрашивает о жалованье. С устоявшейся прагматической точки зрения в этом вопросе нет ничего предосудительного. Но в логике родства плата за родственное внимание — невозможное и даже греховное требование.

Говоря Аркадию «ты» и, вопреки светским приличиям, не позволяющим признавать за незаконнорожденными детьми родовые права, называя Версилова отцом юноши, князь Сокольский рушит *сословную* логику, противоречащую евангельскому принципу родства, основой которого является единство Сына с Отцом и которому должны уподобляться *все люди*, вне зависимости от их происхож-

дения и места в общественной иерархии. Так же рушит сословную логику и Макар Иванович Долгорукий, оберегающий вверенную ему на хранение Софью и ведущий себя с твердым достоинством и тогда, когда он, бесправный крепостной, принимает решение отпустить супругу, полюбившую без памяти молодого Версилова, и тогда, когда, странствуя по Руси, приходит на побывку и останавливается на квартире у Софьи, поражая «русского европейца», поступившего в мировые посредники и изо всех сил изучавшего тогда Россию, не только умом, «благодушием, ровностью характера» и «чуть не веселостью», но и той «скромной почтительностью», «которая необходима для высшего равенства» и без которой «не достигнешь и первенства» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 108], и наконец, тогда, когда приходит в семейство Версиловых последний раз и своей любовью, мудростью, родственным вниманием, способностью просить прощения и прощать собирает в одно его членов, открывая им возможность стать «малой Церковью» и сам к ним природняясь, воплощая сокровенную мысль Достоевского о «расширяющемся» семействе, из которого в перспективе истории, встающей на Божьи пути, вырастает организм всечеловеческого и всемирного братства.

Родственность утверждается здесь вопреки нормам разделенного человечества, устанавливающего строгую иерархию, блюдущего границы сословий, вводящего табели о рангах и проч. С точки зрения *света*, вся семейная история Версилова — это скандал, вопиющий скандал. Но именно через нее открывается в романе «Подросток» подлинная, евангельская норма отношений. И если в стратифицированном обществе незаконнорожденные Аркадий и Лиза лишены всяких прав на родство с Версиловым, то в теплом лоне этой *странной* и *беззаконной*, с точки зрения гражданских установлений, семьи они получают возможность обрести это родство во всей полноте, ибо критерием родства является не сословная законность, а разворачивающаяся поверх всяких барьеров любовь.

Одно из самых болезненных и ранящих воспоминаний Аркадия связано с тем, как перед отъездом в Петербург он пришел в квартиру князя В-ского, где «камер-юнкер Версилов, сын Андрея Петровича», должен был передать ему деньги для переезда. «Сомнений не было, что Версилов хотел свести меня с своим сыном, моим братом<...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 398], — так воспринимает это Аркадий. Но тут же к этим высшим, идущим поверх социальных барьеров стремлениям примешивается сословный соблазн: Аркадий начинает

воспринимать свой визит не только как утверждение правды родства, но и как свидетельство законности своего положения, равенства не только в братстве, но и в сословности. Потому и в передней дворянского дома он ожидает стоя, зная, что ему, «как “такому же барину”, неприлично и невозможно сесть в передней, где были лакеи», потому и надмевается над лакеями, якобы стоящими неизмеримо ниже его по положению в обществе, и, когда камер-юнкер к нему не спускается, как власть имеющий, *велит* лакею «“тотчас же” пойти доложить еще раз» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 399]. Следующая за тем оскорбительная, бьющая по самолюбию Аркадия сцена, когда «красивый и надменный молодой человек» выходит из залы, с насмешкой оглядывает его и удаляется, а затем лакей, передав ему деньги, «усиленно» распахивает перед ним дверь и «важно, с ударением» произносит: «Пожалуйсте-с!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 400], демонстрирует лишь закон бумеранга: герой, ослепленный сословной гордыней, не хочет видеть брата в «лакее», и пока он этому не научится, ему не обрести братства и не выйти к родству.

Если сословное общество есть школа неродственности, то семейство, понятое «как практическое начало любви» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 249], есть горнило восстановления всечеловеческого родства. Софья Долгорукая, София романа, говорит ерепенящемуся сыну: «Ты, Аркаша, на нас не сердись; умные-то люди и без нас с тобой будут, а вот кто тебя любить-то станет, коли нас друг у дружки не будет?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 212]. Семья, где любовь — единственный верховный закон, есть воплощенная родственность, средоточие новой соборной общности, где каждый человек, который для огромного мира только quantité négligeable, мал, незаметен, ничтожен, — дорог, единствен, незаменим.

Именно любовь, обращенная на родных, переставших быть дальними, и на чужих, ставших родными, рушит ротшильдовскую идею подростка. Приехав в Петербург и увидев, в каком бедственном положении находится семейство Версилова, Аркадий тут же отдает матери деньги, скопленные во имя идеи. И хотя поначалу, движимый обидой и обособлением, он «порвал цепь» родства [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 100], но затем, по ходу романа, постепенно усваивает заповедь старца Зосимы, которая прозвучит спустя три года в набросках к «Братьям Карамазовым», художественно же выражена уже в «Подростке»: «Бог дал родных, чтоб учиться на них *любви*» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 205].

Записывая свою историю, подросток признается с сокрушением сердца, как часто прикрывал он верой в идею подлый эгоизм и бездействие: «Сколько я мучил мою мать за это время, как позорно я оставлял сестру: “Э, у меня “идея”, а то все мелочи”<...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 79]. Подобным образом вел себя в молодости и Версилов, носившийся сначала — с монашеством, затем — со «всепримирением идей» и в этом умственном поиске и жажде пророчествовать забывавший о своей Соне. Иначе поступают женские персонажи романа. Мужчины — сталкиваются, соперничают, умствуют, спорят друг с другом. Женщины версиловского семейства — Софья Долгорукая, Лиза — сшивают разорванную мужчинами ткань родства. Главный принцип их существования — не идея впереди жизни, а любовь рука об руку с жизнью. Они — умиротворительницы, и в этом смысле христоподобны, не позволяя плевелам розни проникать в сердца ближних: «Брат, ради Бога, пощади маму, будь терпелив с Андреем Петровичем...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 85]. И когда герои романа идут за их мудростью, избирая образом своего действия соединяющий и утишающий рознь принцип любви, они своими микроусилиями поворачивают мир от самости к святости.

Тема «восстановления родства» неразрывно связана у Достоевского с другой, не менее важной темой — «отцов и детей». Уже первый номер «Дневника писателя» 1876 года он начинает с признания в том, что давно присматривается к этой теме, планирует «написать роман о русских теперешних детях, ну и конечно о теперешних их отцах, в теперешнем взаимном их отношении», и прямо упоминает «Подростка», называя его «первой пробой» своей мысли. И хотя писатель далее оговаривается, уточняя, что «Подросток», может быть, и не совсем исполнение замысла, ибо «тут дитя уже вышло из детства и появилось лишь неготовым человеком, робко и дерзко желающим поскорее ступить свой первый шаг в жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 7–8], этот роман — даже в большей степени роман об «отцах и детях», чем «Братья Карамазовы», и далеко не только в ракурсе темы «случайного семейства», где вина за случайность возлагается Достоевским прежде всего на отцов, которые, сами будучи шаткими, неустойчивыми в разумении добра и зла, не имеющими «общей, связующей общество и семейство идеи», не сумели передать свои детям ни потребности в идеале, ни «веры в жизнь» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 178], но в духе последних

строк книги пророка Малахии, завершающих ветхозаветный канон и перебрасывающих смысловой мост к книгам Нового Завета: «Вот, Я пошлю к вам Илию пророка пред наступлением дня Господня, великого и страшного. И он обратит сердца отцов к детям и сердца детей к отцам их, чтобы Я, придя, не поразил земли проклятием» (Мал. 4: 5–6).

В словах пророка Малахии — два плана: реальный и проективный. От наличного состояния мира, где правит бал отчуждение и рознь поколений, взаимная глухота сердец, утрата родства, намечается переход к иному состоянию мира и иному типу взаимодействия личностей, основанному на любви, на восстановлении сыновне-отеческих связей, на взаимном обращении сердец друг к другу. Этот переход требует усилия, и не внешнего, каким бы мощным подобное усилие ни казалось, но внутреннего, основанного на любви. Именно так истолковал слово пророка Малахии Н.Ф. Федоров. В книге Малахии он увидел не просто пророчество, но заповедь роду людскому, подобную заповедям Христа о взаимной любви и совершенстве: «Заповедь новую даю Вам: да любите друг друга» (Ин. 13: 34) и «Будьте совершенны, как совершен Отец Ваш небесный» (Мф. 5: 48). Более того, фактически связал эти заповеди, поставив первую, о любви, необходимым условием осуществления второй — совершенства.

«Возвратить сердца сынов к отцам» [Федоров, 1995–2000, т. 3, с. 246] и отцов к детям, протянуть между поколениями нити взаимного доверия и любви — значит, по мысли Федорова, открыть путь к восстановлению всечеловеческого родства. Родство, считал мыслитель, восстанавливается не внешне, но внутренне, не моральными нормами или державным законодательством, предписывающим родителям растить и воспитывать своих детей, а детям — заботиться о престарелых родителях, но сердечным усилием, подвигом любви, не смиряющейся с естественным угасанием «тех, которые нам дали — вернее — отдали свою жизнь» [Федоров, 1995–2000, т. 2, с. 202]. Его воскресительный проект — утверждение полноты родства и сыновства: именно в возвращении жизни умершим родителям видел мыслитель высшее выражение сыновне-дочерней любви.

Воскресительный пласт мысли Федорова не мог отразиться в романе. Но тема восстановления родства между отцом и сыном, возвращения сердца отца сыну и сердца сына — отцу стала в «Подростке» центральной.

Пока мы находимся на первых страницах текста, восстановление родственных связей и чувств между Аркадием и Версиловым кажется глубоко утопичной затеей. Герой «Подростка» начинает свою записки с безжалостного суда над отцом и матерью. Причем направляется этот суд на то, что в человечестве испокон веков табуировано — на интимные отношения родителей. И сам Федоров, и его младший современник В.С. Соловьев назовут «стыд», особенно «стыд рождения», основой человеческой этики. Стыд рождения предстает здесь как стыд животной природы в себе. Этот оттенок смысла присутствует и в записках Аркадия. Подросток с острым волнением пытается докопаться до истины, понять «с чего именно началось у него с моей матерью», но при этом немедленно оговаривается: «Сам я ненавидел и ненавижу все эти мерзости всю мою жизнь. Конечно, тут вовсе не одно только бесстыжее любопытство с моей стороны» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 10].

Аркадий и судит отца, и боится, что его осуждающие слова («глупый молодой щенок», искатель «развлечения») окажутся правдой. Оттого настойчиво и пристает к нему с вопросами, почему тот так прикипел на всю жизнь к его матери, и цепляется за объяснения Версилова о любви как кенотической жалости и о Софье как «особе из *незащищенных*, которую не то что полюбишь, — напротив, вовсе нет, — а как-то вдруг почему-то *пожалеешь*, за кротость, что ли, впрочем, за что?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 11]. Слова «незащищенных» и «пожалеешь» выделены в тексте говорящим курсивом, а слово «кротость» интертекстуально рифмуется с прозвучавшими в свое время из уст Раскольникова словами о Сонечке Мармеладовой, которая природняется в восприятии Родиона Романовича самому дорогому для него человеку — его матери. Аркадию очень страшно увидеть за отношениями отца и матери похоть и очень хочется увидеть иное — то, что передается великим и вечным словом «любовь», но Аркадий это слово произнести пока не готов, потому что в нем самом любовь еще очень несовершенна.

Федоров не раз писал о том, что отношения человеков с их земными отцами есть одновременно и их отношения с Богом, Который есть «Бог отцов ваших, Бог Авраама, Бог Исаака и Бог Иакова» (Исх. 3: 15). Для философа любовь к отцам и Богу отцов — это подлинная, преображающая, спасающая мир и человека любовь, ибо она есть воплощение на земле принципа Троицы. Неслиянно-нераздельное единство Отца, Сына и Духа — прообраз единства «сынов и доче-

рей человеческих», уподобляющихся в своей любви к родителям Сыну и Духу, «безграничную любовь к отцу питающим» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 95].

В детстве благоговевший перед отцом, Аркадий, и став подростком, несмотря на претензии по отношению к Версилову, подчас доходившие до прямой грубости, хочет, чтобы тот по-прежнему оставался для него в ореоле восхищения и бесхитростной детской любви. И потому, заявляя: «Я приехал судить этого человека», он тут же признается, что всем сердцем желает, чтобы слухи о Версилове оказались неправдой: «Сделаю наконец полное признание: этот человек был мне дорог!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 18].

Стремление видеть в отце идеал противостоит самолюбивому обособлению. Подросток, во время своего московского «уединения» тщательно собиравший *компромат* на Версилова, приехав в Петербург, настойчиво стремится этот компромат опровергнуть, хотя, подзадориваемый не сдающейся самостью, и выпускает время от времени в сторону Версилова всевозможные разоблачающие свидетельства. Именно потому с такой горячностью и таким сердечным восторгом реагирует на всякий новый факт, представляющий лицо отца в благородном, рыцарском свете. «Каков человек! Каков человек! Кто бы это сделал?» — восклицает он «в упоении», узнав о том, что Версилов отказался «от выигранного им наследства» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 151]. А когда, общаясь с Версиловым, узнает его полнее и глубже, переходит от поспешной, восторженной, но нестойкой «влюбленности», легко сменяющейся возмущением и отторжением, стоит только возведенному в идеал и поставленному на пьедестал предмету обожания повести себя как-то не так, к внимательной, понимающей, милосердной любви. Именно такая зрячая, чувствующая другого любовь позволяет ему спасти Версилова в момент, когда тот, в состоянии одержимости, мучимый «двойником», пытается убить сначала Катерину Николаевну, а затем и себя.

Путь к этой сыновней, понимающей и прощающей, спасающей отца любви составляет один из главных духовных сюжетов романа. Суд, с которого начинает подросток, чающий в глубине сердца полноты единства с отцом, ни к какому единству привести не способен, ибо по самой своей сути построен на объективирующем, овнешняющем другого подходе, тем самым окончательно *разделяя* и судящего, и судимого, не оставляя им шансов выйти к взаимному прощению, примирению и единству в любви. Но постепенно по ходу романа

совершается переход от *обвинения* к *пониманию*, от высокомерного, право имеющего суда — к слышанию и состраданию. Сначала в самоуверенный, заранее знающий, кто во всем виновен, рассказ об отце вдруг вторгаются сочувственные, горькие нотки, когда Аркадий, в детских воспоминаниях которого отец был молод, прекрасен и представал «в каком-то сиянии», приехав в Петербург, замечает, как постарел и истерся Версилов «только в девять каких-нибудь лет»: «Мне тотчас стало грустно, жалко, стыдно» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 17]. Судящий, *неродственный* глаз сменяется иным — *родственным*, сочувственным зрением. И так постепенно меняется вся перспектива вещей.

То же любящее, родственное, сердечное зрение вторгается в воспоминание подростка о матери, создавая как бы второй ракурс видения сцены в пансионе Тушара. Первый — из поработившей тогда Аркадия *лакейской* картины мира, где неуместно явившаяся в престижный пансион простолюдинка «позорит» сына-бастарда, и так испытывающего насмешки товарищей. Второй — «Искоса только я оглядывал ее темненькое старенькое платьице, довольно грубые, почти рабочие руки, совсем уж грубые ее башмаки и сильно похудевшее лицо; морщинки уже прорезывались у нее на лбу <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 271] — из той подлинной картины вещей, которая явится мальчику через полгода, когда найдет он под праздник Покрова Богородицы отданный матерью синий платочек и, прижимая его к лицу, начнет целовать, шепча: «Мама, мама <...> Покажись ты мне хоть разочек теперь, приснись ты мне хоть во сне только, чтоб только я сказал тебе, как люблю тебя, только чтоб обнять мне тебя и поцеловать твои синенькие глазки, сказать тебе, что я совсем тебя уж теперь не стыжусь, и что я тебя и тогда любил, и что сердце мое ныло тогда, а я только сидел как лакей. <...> Мамочка, а помнишь голубочка в деревне?..» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 273–274].

Возвращение сердец сынов к отцам идет через взаимное узнавание, через опознание себя в отце и отца в себе. Позднее Н.Ф. Федоров, размышляя о том, как можно было бы художественно изобразить Первосвященническую молитву Спасителя, в которой открывается тайна Божественной жизни как тайна Отечески-Сыновней любви, предлагал представить ее в виде иконы-картины, на которой в сердце Христа, выходящего в Гефсиманский сад с учениками, запечатлен образ Бога-Отца, а наверху — в облаке, символизирующем вышний,

Божественный план, — представлена Троица новозаветная, так называемое «Отечество», где Бог-Сын сидит на коленях Бога-Отца, а над ними в виде голубя Святой Дух. В преддверии голгофских страданий Спасителя, во время, «когда весь мир восстал на Него», «мы видим <...>, что Он не один, что Отец — *Бог отцов* — всегда в Нем и Он весь в Отце. Эту-то *свою неотделимость от Бога* Он, отходящий из мира, и старается внушить остающимся, всем живущим, старается внушить *ради всех отшедших, чтобы все было едино, чтобы все ожило*» [Федоров, 1995–2000, т. 3, с. 197]. *Неотделимость* сына и отца друг от друга и демонстрирует развитие сюжетной линии «Аркадий — Версилов» в романе «Подросток». Через диалоги, через взаимные исповеди, через проникание в душу друг друга, когда Аркадий, демонстративно звавший отца «Версиловым», обращается к нему «голубчик, славный мой папа», а Версилов «со странной дрожью в голосе» говорит: «Да неужто ты никогда меня не поцелуешь, задушевно, по-детски, как сын отца?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 220], обретают герои полноту «родственного чувства», которое, по Федорову, ведет ко «всемирной любви» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 46].

По ходу романа выясняется, что отец и сын родственны по своему душевно-духовному складу. Подросток внезапно опознает у себя те же мысли, те же побуждения, те же реакции, что у молодого Версилова. От князя Сокольского Аркадий узнает, что Версилов был так же способен горячо одушевиться идеей, как он сам в юности, и с такой же безапелляционностью, как ныне подросток, судил людей. Вот как рассказывает старый князь о его неофитстве: «Веришь ли, он тогда пристал ко всем нам, как лист: что дескать, едим, об чем мыслим? — то есть почти так. Пугал и очищал: “Если ты религиозен, то как же ты не идешь в монахи?” <...> Веришь ли, он держал себя так, как будто святой, и его мощи явятся. Он у нас отчета в поведении требовал <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 31]. А Версилов после исповеди подростка легко опознает так тщательно таимую им идею: «<...> я и так знаю сущность твоей идеи; во всяком случае это: Я в пустыню удаляюсь... Татьяна Павловна! Моя мысль — что он хочет ... стать Ротшильдом, или вроде того, и удалиться в свое величие» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 90]. Эта точность *родственного* угадывания, когда в жизни, мысли, поступках близкого человека опознаешь самого себя, смотришь на них не извне, а изнутри, как бы из своей личности, проникаешь в другого, как в себя, снимая стреножащие границы, просветляя глубины души, которая для род-

ственно-любовного зрения перестает быть «потемками», — поражает подростка: «<...> но как он мог так верно определить мои чувства: порвать с ними и удалиться?! Он все предугадал и наперед хотел засалить своим цинизмом трагизм факта» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 90]. Самому подростку, еще полагающему в ротшильдовской идее свое сокровище, пока не ясно, но читателю очевидно, что ирония Версилова — отнюдь не проявление цинизма, напротив — это воспитующая, целительная, спасительная ирония, проявление той самой отеческой любви и заботы, о которой так тосковал Аркадий в пансионе Тушара и о которой, несмотря на всю свою подростковую петушиность, продолжает отчаянно тосковать.

Версилов, уже прошедший те фазы искания идеала, которые теперь проходит подросток, стремится предупредить сына от соблазнов ложных идей. Делает он это совершенно не менторски, но в диалоге, перемежая идейные послания сыну шутками и каламбурами, избирая не форму проповеди, но форму исповеди. И так доносит до него главное: пошлость материократии, невозможность «добродетели без Христа» и то, что «служение идее вовсе не освобождает меня, как нравственно-разумное существо, от обязанности сделать в продолжение моей жизни хоть одного человека счастливым практически» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 173, 381]. А на вопросы Аркадия, пристававшего к нему часто с «религией», отвечает евангельски просто: «Надо веровать в Бога, мой милый» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 174], почти как Софья Долгорукая, говорящая сыну: «Христос, Аркаша, все простит: и хулу твою простит, и хуже твоего простит. Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 215].

У Версилова и подростка — одна атмосфера воспоминаний раннего детства, прошедшего в деревне, на лоне природы: источный образ рая, не дающий отречься от жизни, ниспасть в манфредовскую ненависть к бытию. Оба уходят в блуждания и заблуждения. Оба страдают, что «мысль не пошла в слова» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 103]. Оба говорят одними и теми же выражениями. Подросток изумляется: «<...> опять он повторял слово в слово мою мысль (о трех жизнях), которую я высказал давеча Крафту, главное моими же словами. Совпадение слов опять-таки случай, но все-таки как же знает он сущность моей природы: какой взгляд, какая угадка!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 111]. Но то, что Аркадию кажется

случаем, есть проявление тайны родства, где наследственность не только физическа, но и духовна. Здесь — предпосылка той любовно-родственной *нераздельности*, к которой движутся отец и сын по ходу романа.

Еще в своем демонстративном, укоряющем монологе Аркадий восклицал патетически-гневно: «Ведь действительно, я настолько лакей, что никак не могу удовлетвориться только тем, что Версилов не отдал меня в сапожники; даже “права” не умилили меня, а подавай, дескать, мне всего Версилова, подавай мне отца...». А после последовавшего за тем разговора с Версиловым горестно восклицает: «Неужели он не ломался, а и в самом деле не мог догадаться, что мне не дворянство версиловское нужно было, что не рождения моего я не могу ему простить, а что мне самого Версилова всю жизнь надо было, всего человека, отца, и что эта мысль вошла уже в кровь мою? Неужели же такой тонкий человек настолько туп и груб? А если нет, то зачем же он меня бесит, зачем притворяется?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 100, 110]. Но если Версилов как раз понимает и лишь, подобно подростку, стыдливо прячет это понимание за иронически-изящными mots, так же тоскуя по сыновней любви, как Аркадий — по отеческой, то юный герой еще не осознает, что, пока не уйдет из его диалогов с отцом *подростковая*, высокомерно-обвиняющая интонация, он не поймет, что отца он *уже* обрел, а по большому счету никогда не терял и теперь сам, своей волей, отторгает его, стремится демонстративно уйти из дома и отрясти прах, не замечая, что, вынося приговор «блудному отцу», сам превращается в «блудного сына».

Впрочем, тема блудного сына в «Подростке» в равной степени относится и к Аркадию, и к Версилову. «Ибо сей человек “был мертв и ожил, пропадал и нашелся!”» — восклицает подросток, узнав о благородном отказе Версилова от наследства [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 152]. Но чтобы на деле вернуться в дом Отца своего, обоим придется пройти путь длиною в роман, а может и в жизнь. Ибо притча о блудном сыне относится у Достоевского ко всему человечеству, забывшему об отцах и «Боге отцов». «И все мы неба блудные сыны» — напишет позднее философ-поэт А.К. Горский [Горский, 2018, с. 261].

Федоров полагал воплощением притчи о блудном сыне весь уклад жизни современного мира, видя в нем не только «небратское состояние», но и *несовершеннолетие* рода людского. Все челове-

чество ведет себя как *подросток*: обособляется и бунтует против Отца, находится в вечной претензии к Богу и миру, соблазняется ложными идеями, блуждает и заблуждается. Но несовершеннолетнее состояние по самому своему смыслу не может быть вечным. За *подростковостью* должна следовать *взрослость*. И достижение этой взрослости философ полагал в исполнении данной Христом заповеди о совершенстве, немыслимой без исполнения заповеди о любви, без восстановления всечеловеческого родства, которое совсем не утопия. «Истинная нравственность не должна считать зло неистребимым, а благо недоступным» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 298]. Роман «Подросток» и есть история мира, переходящего от несовершеннолетнего состояния к совершеннолетию, обретаемому через родство.

Список литературы

1. Баршт, 1989 — *Баршт К.А.* «Научите меня любви...». К вопросу о Н.Ф. Федорове и Ф.М. Достоевском // Простор. 1989. № 7. С. 159–167.

2. Бахтин, 2002 — *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 799 с.

3. Бочаров, 2007 — *Бочаров С.Г.* «О бессмысленная вечность!». От «Недоноска» к «Идиоту» // *Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 263–292.

4. Гачева, 2008 — *Гачева А.Г.* Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров: Встречи в русской культуре. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 576 с.

5. Горский, 2018 — *Горский А.К.* Сочинения и письма: в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Кн. 2. 1008 с.

6. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

7. Комарович, 2018 — *Комарович В.Л.* Отцеубийство и учение Н.Ф. Федорова о «телесном воскрешении» // *Комарович В.Л* «Весь устремление»: Статьи и исследования о Ф.М. Достоевском / сост., отв. ред. и автор вступ. ст. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 927 с.

8. Сараскина, 2006 — *Сараскина Л.И.* Радикальная утопия о всеобщем воскрешении и реальность зла. Учение Н.Ф. Федорова в контексте убийства Ф.П. Карамазова // *Сараскина Л.И.* Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М.: Русский путь, 2006. С. 320–341.

9. Семенова, 2016 — *Семенова С.Г.* Русская литература XIX–XX вв.: От поэтики к миропониманию. М.: Академический проект, 2016. 890 с.

10. Семенова, 2019 — *Семенова С.Г.* Философ будущего Николай Федоров. М.: Академический проект, 2019. 638 с.

11. Соловьев, 1911 — *Соловьев В.С.* Собр. соч.: в 10 т. / под ред. и с примеч. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. СПб.: Книгоиздательское Товарищество «Просвещение», 1911. Т. 1. 389 с.

12. Топоров — *Топоров В.Н.* О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Rodopi, 1993. Pp. 16–21.

13. Федоров, 1995–2000 — *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Прогресс-Традиция, 1995–2000.

References

1. Barsht, K.A. "'Nauchite menia liubvi...'. K voprosu o N.F. Fedorove i F.M. Dostoevskom" ["'Teach Me Love'. On the Question of Nikolay Fedorov and Fedor Dostoevsky"]. *Prostor*, no. 7, 1989, pp. 159–167. (In Russ.)

2. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 tomakh* [*Collected Works: in 7 vols*], vol. 6. Moscow, Russkie slovari; Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002. 799 p. (In Russ.)

3. Bocharov, S.G. "'O bessmyslennaia vechnost'!'. Ot 'Nedonoska' k 'Idiotu'" ["'Oh, Meaningless Eternity!' From 'Nedonosok' to 'Idiot'"]. *Filologicheskie siuzhety* [*Philological Subjects*], Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2007, pp. 263–292. (In Russ.)

4. Gacheva, A.G. *F.M. Dostoevskii i N.F. Fedorov: Vstrechi v russkoi kul'ture* [*F.M. Dostoevsky and N.F. Fedorov: Meetings in Russian Culture*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008. 576 p. (In Russ.)

5. Gorskii, A.K. *Sochineniia i pis'ma: v 2 knigakh* [*Works and Letters: in 2 books*], Book 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2018. 1008 p. (In Russ.)

6. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

7. Komarovich, V.L. "Ottseubiistvo i uchenie N.F. Fedorova o 'telesnom voskreshenii'" ["Parricide and Nikolay Fedorov's Teaching about the 'Resurrection of the Body'"]. *"Ves' ustremlenie": Stat'i i issledovaniia o F.M. Dostoevskom* [*"All Aspiration": Articles and Research about Fyodor Dostoevsky*], ed. by O.A. Bogdanova, Moscow, IWL RAS Publ., 2018. 927 p. (In Russ.)

8. Saraskina, L.I. "Radikal'naia utopiia o vseobshchem voskreshenii i real'nost' zla. Uchenie N.F. Fedorova v kontekste ubiistva F.P. Karamazova" ["A Radical Utopia about Universal Resurrection and the Reality of Evil. Nikolay Fedorov's Teaching in the Context of the Murder of Fedor Pavlovich Karamazov"]. *Dostoevskii v sozvuchiiakh i pritiazheniiakh (ot Pushkina do Solzhenitsyna)* [*Dostoevsky in Consonances and Attractions (From Pushkin to Solzhenitsyn)*], Moscow, Russkii put' Publ., 2006, pp. 320–341. (In Russ.)

9. Semenova, S.G. *Russkaia literatura XIX–XX vv.: Ot poetiki k miroponimaniiu* [*19th- and 20th-Century Russian Literature. From Poetics to an Understanding of the World*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2016. 890 p. (In Russ.)

10. Semenova, S.G. *Filosof budushchego Nikolai Fedorov* [*Nikolay Fedorov, Philosopher of the Future*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2019. 638 p. (In Russ.)

11. Solov'ev, V.S. *Sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [*Collected Works: in 10 vols*], vol. 1. St. Petersburg, Prosveshchenie Publ., 1911. 389 p. (In Russ.)

12. Toporov, V.N. "O 'rezonantnom' prostranstve literatury (neskol'ko zamechanii)" ["About the 'Resonant' Space of Literature (A Few Remarks)"]. *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman*, Rodopi Publ., 1993, pp. 16–21. (In Russ.)

13. Fedorov, N.F. *Sobranie sochinenii: v 4 tomakh* [*Collected Works: in 4 vols*]. Moscow, Progress-Traditsiia, 1995–2000. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 29.08.2021
Одобрена после рецензирования 21.10.2021
Принята к публикации 25.10.2021
Дата публикации: 25.12.20211

The article was submitted 29 Aug. 2021
Approved after reviewing 21 Oct. 2021
Accepted for publication 25 Oct. 2021
Date of publication: 25 Dec. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.16.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-88-122

© 2021. Татьяна Боборыкина
Санкт-Петербургский Государственный Университет, Санкт-Петербург, Россия

Уже не подросток, еще не князь

© 2021. Tatiana A. Boborykina
St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

No Longer an Adolescent, Not Yet a Prince

Информация об авторе: Боборыкина Татьяна Александровна, кандидат филологических наук, доцент, ст. преподаватель Факультета Свободных Искусств и Наук СПбГУ, Санкт-Петербургский Государственный Университет, Университетская набережная, д. 7-9, 199034 Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-8661-3435
E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Аннотация: В статье делается попытка ответить на некоторые из многочисленных вопросов, встающих перед читателем одного из самых загадочных романов Достоевского — «Подросток». Что означают, рассыпанные по всему тексту аллюзии на Пушкина, Диккенса, Шекспира и так далее? Каков скрытый смысл стилистики романа, его «кинематографической» визуальности? И наконец, какой смысл заложен в названии и почему через весь роман проходит тема «княжеской» фамилии подростка, который при этом — «не князь»? Эти вопросы прослеживаются через путь главного героя. Определяются причины возникновения его идеи «стать Ротшильдом» и проводится параллель с проблемами «Рождественской песни в прозе» Диккенса. Обнаруживается связь повести Диккенса и романа Достоевского с библейской притчей «О богаче и Лазаре». Момент перелома «идеи» подростка сравнивается с рождественским рассказом Достоевского «Мальчик у Христа на елке». Особый интерес представляют приемы «потока сознания», «внутреннего монолога, предвосхищающие открытия модернизма. В фокусе внимания также пластические метафоры, «крупные планы» в которых визуализируются ведущие мотивы произведения. В анализе духовного портрета подростка большая роль отводится не только его «двум отцам», но и школьному товарищу Ламберту, чья полу-мифологическая фигура получает разные толкования. Вся структура статьи приводит к расшифровке лаконичной формулы «Гамлет-христианин», с которой начинаются «Заметки, планы и наброски» к роману. Эта максима трактуется как трансцендентальная

цель, к которой автор ведет героя с первой строки своих замыслов. В контексте темы — «Уже не подросток, еще не князь» — сквозной нитью проходит раскрытие метафорического смысла понятий «подросток» и «князь». Поиск ответов на затронутые вопросы приводит к выводу о том, что метафизическое пространство романа огромно и вмещает в себя не только путь подростка, но и пути развития России и Европы.

Ключевые слова: Достоевский, Пушкин, Диккенс, Шекспир, подросток, визуальная метафора, «князь-Христос», «Рождественская песнь в прозе», «Мальчик у Христа на елке», «Гамлет-христианин».

Для цитирования: *Боборыкина Т.А.* Уже не подросток, еще не князь // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 88–122. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-88-122

Information about the author: Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Lecturer, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7-9, 199034 St. Petersburg, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-8661-3435

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Abstract The essay explores some of the numerous questions which the readers of *The Adolescent* — one of the most enigmatic novels by Dostoevsky — face. What is the hidden meaning of the various allusions to Pushkin, Dickens, Shakespeare, which are spread all over the text? What is the encoded meaning of the novel's specific style, its "cinematographic" visuality, and finally — what is the meaning of the very title, and why it is constantly repeated that the adolescent with a "princely" name is not a "Prince"? The path of the hero and his idea of "becoming Rothschild" is traced. The reasons for such an idea are discovered through parallels to *A Christmas Carol* by Dickens. The Biblical parable about the rich man and Lazarus is defined as the source of both Dickens's story and part of Dostoevsky's novel. The point of transformation of the adolescent's "idea" is compared with Dostoevsky's Christmas story *The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree.* Special attention is paid to such elements of style as the "stream of consciousness", "internal monologue" etc., which foreshadow revelations of modernism. Cinematographic devices like "close-ups" and materialized metaphors are also in the focus of attention, as most of them visualize the leitmotifs of the novel. The analysis of the adolescent's spiritual portrait discovers an important role of not only his "two fathers", but also his school friend Lambert, whose grotesque and almost mythological figure is interpreted in various ways. The structure of the essay leads to the decoding of the laconic formula "Hamlet-Christian" with which Dostoevsky opens his outline and notes to the novel. The maxim is interpreted as some transcendental goal to which the author is leading his hero from the very first line of the novel's plan. In the context of the theme "No longer an adolescent, not yet a Prince" the essay explores the metaphorical content of such notions as "adolescent" and "prince". The research highlights that the metaphysical realm of the novel is enormous and embraces not only the path of its young hero but also the possible ways of the historical development of both Russia and Europe.

Keywords: Dostoevsky, Pushkin, Dickens, Shakespeare, adolescent, visual metaphor, "Prince-Christ", *A Christmas Carol*, *The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree*, "Hamlet-Christian".

For citation: Boborykina, T.A. "No Longer an Adolescent, Not Yet a Prince". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 88–122. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-88-122

Роман «Подросток» до сих пор остается загадкой. Существует немало работ, исследующих это позднее произведение писателя с разных сторон, и все же, за их пределами встает немало вопросов. Почему Бердяев считал его «одним из самых гениальных и не до конца оцененных творений Достоевского» [Бердяев, 1994а, с. 154]? О чем этот роман? Хорош он или плох? Что означают, рассыпанные по всему тексту аллюзии на Пушкина, Диккенса, Шекспира и так далее? Каков скрытый смысл его пластически-визуальных, «кинематографических» метафор? И, наконец, что такое «подросток» и почему Долгорукий — «просто Долгорукий», не князь?

Действительно, что стоит за словом «Подросток», означающим переходный возраст от детства к юношеству, примерно от 12 до 16 лет? Писатель явно что-то кодирует в лаконичной формуле такого названия, ведь его герой — Аркадий Долгорукий, которому уже 20, формально не является подростком. Он также не является и князем, хотя в романе лейтмотивом звучит тема его княжеской фамилии, с настойчивым рефреном: — Князь? — Не князь. Что зашифровано в аллюзии на князя Долгорукого, который считается одним из самых противоречивых и беспокойных персонажей российской истории? Сын Владимира Мономаха, он начал княжить еще «подростком» и, по мнению ряда историков, носил прозвище «Долгорукий» за «алчность к приобретению». В этом ракурсе «Долгорукий» созвучен идее Аркадия «стать Ротшильдом», при этом подросток болезненно ощущает себя «не князем».

Определяя основную линию своего замысла, Достоевский писал: «Подросток хотя и приезжает с готовой идеей, но вся мысль романа та, что он ищет руководящую нить поведения, добра и зла, чего нет в нашем обществе, этого жаждет он, ищет чутьем, и в этом цель романа» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 51]. «Поиск руководящей нити», предполагающий процесс внутреннего роста, духовного взросления, видимо и скрывается в заглавии. И, могу предположить, этот мотив неразрывно связан с темой княжеской фамилии.

Написанный за несколько лет до «Подростка» роман «Идиот» (1868) начинается с того, что князь Мышкин, также как и Аркадий, приезжает в Петербург и приезжает он со своей «готовой идеей», то есть — он с самого начала тот «князь-Христос», как в черновиках к роману называет его Достоевский. Как отметил Мочульский: «Построение “Подростка” аналогично построению “Идиота” <...>» [Мочульский, 1995, с. 489].

Мышкин именно тот герой, которого и хотел изобразить Достоевский — «положительно прекрасный». Это совершенно бескорыстный, не от мира сего молодой человек, непохожий, например, на Ганю Иволгина, который проповедует философию, сходную с ротшильдовской идеей Аркадия. Обращаясь к Мышкину в страстном монологе, Ганя так формулирует свою идею накопления: «<...> у меня цель капитальная есть. Вы вот думаете, что я семьдесят пять тысяч получу и сейчас же карету куплю. Нет-с, я тогда третьегодний старый сюртук донашивать стану, и все мои клубные знакомства брошу <...> чрез пятнадцать лет скажут: “Вот Иволгин, король иудейский”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 105]. В пылу воображения Ганя, можно сказать, «оговаривается по Фрейду». Он, конечно же, имеет в виду Ротшильда, или кого-то вроде него, хотя выражение «царь иудейский» в Новом завете применяется к Иисусу Христу (Мф. 2: 2; 27: 11, 29, 37). Иными словами, на бессознательном уровне, он Христа подменяет символом своей веры — деньгами. В этом смещении или соединении двух противоположных понятий уже как будто заложена идея будущего романа, где в одном человеке происходит нескорый внутренний переход от «подростковой» идеи Ротшильда к более зрелой идее «князя-Христа».

В отличие от князя Мышкина, Аркадий формируется на наших глазах, он действительно ищет ту самую «руководящую нить поведения, добра и зла». Процесс его становления не завершён, поэтому герой — подросток, он ещё должен вырасти во всех смыслах слова. Начав с идей «Гани», от «просто Долгорукого» он медленно, с переменным успехом, с ошибками и провалами, идет в сторону взросления души. Исповедь подростка становится рассказом о пути к себе, к тому, чтобы внутренне стать «князем». Известно, что при создании портрета князя Мышкина в разработках писателя наряду с образом Христа присутствовал и Дон Кихот. Работая над образом Аркадия, Достоевский и его сравнивает с Дон-Кихотом: «Вообще весь роман через лицо Подростка, ищущего правды жизненной (Жиль Блаз, Дон-Кихот)» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с.63].

В «поиске правды» большую роль играет «духовный отец» Аркадия — Макар Иванович Долгорукий. В самом имени «Долгорукий» соединяются противоположные понятия так же, как они соединяются в двусмысленном выражении Гани о «царе иудейском». Не случайно, названный отец подростка, чью фамилию он носит «<...> ужасно любил и уважал свою фамилию Долгорукий <...> ему

нравилась его фамилия именно потому, что есть князья Долгорукие» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 14]. То есть «подросток» — тот, кто проходит стадию роста духовного и «Долгорукий» — тот, кто с одной стороны оправдывает прозвище, данное за «алчность к приобретению», а с другой — несет в себе княжеский благородный дух.

История Аркадия тесно переплетается с одним из героев романа — молодым князем Сокольским, но он князь не в том смысле, в котором Макар Иванович гордился своей фамилией. Князь Сережа говорит, например, о том, что из его положения есть выход княжеский, а есть — лакейский, но, будучи князем по рождению, он сознательно действует «как лакей» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 265]. Обратный вектор у подростка, который движется от «лакея» к князю и в подтверждении этому к концу романа его не раз называют «князем». И не зря в романе есть два князя Сокольских — не родственники, а однофамильцы. Понятно, что этот выбор сделан писателем не от недостатка воображения или арсенала имен. Достоевский, вероятно, хочет подчеркнуть, что князья разные, даже однофамильцы, и подросток на пути не просто к какому угодно «князю». Он на пути к раскрытию в себе той сути своей фамилии, которая имеет отношение к высокому, каким бы «маленьким» он ни был в физическом и метафизическом смыслах. В сочетании «князь Мышкин» также угадывается это соотношение. Намек на него, как эхо насмешек над князем тех, кто прозвал его «идиотом», слышится в странном, на первый взгляд, сравнении Аркадия — «смеялась надо мной, как над мышью» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 63]. Что-то созвучное прозвищу Мышкина звучит и на простодушную реплику подростка: « — просто Долгорукий» в реакции: « — А, просто! Дурак!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 7].

Когда Аркадий на аукционе свершает первую «пробу» своей ротшильдовской идеи, он покупает никчемную и совершенно ненужную ему вещь, но тут же на улице продает ее в несколько раз дороже человеку, который хочет вернуть ее тем, кому она действительно дорога. Здесь сталкиваются «алчность к приобретению» и благородство, цена и ценность. И Аркадий выбирает для себя цену, что и составляет определенную суть его идеи, потребовавшей от него на практике не высоких, а низких чувств: «Один шаг — и семь рублей девяносто пять копеек нажил! Шаг был бессмысленный, детская игра, я согласен, но он все-таки совпадал с моею мыслью и не мог не взволновать меня чрезвычайно глубоко.... Впрочем, нечего чувства

описывать. Десятирублевая была в жилетном кармане, я просунул два пальца пощупать — и так и шел, не вынимая руки. Отойдя шагов сто по улице, я вынул ее посмотреть, посмотрел и хотел поцеловать» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 39].

Такие чувственные желания в отношении денег вызывают в памяти пушкинского скупого рыцаря, который ждет момента встречи со своими капиталами «как молодой повеса ждет свиданья / С какой-нибудь развратницей лукавой / Иль дурой, им обманутой <...>» [Пушкин, 1957–1958, т. 5, с. 342]. Да подросток и сам в рассуждении о своей «идее» признается, что «еще в детстве выучил монолог Скупого рыцаря Пушкина» именно считая, «что выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 75].

Незамедлительно после ростовщической продажи альбома Аркадий бросается на помощь роскошной даме в дорогом экипаже: «У подъезда дома вдруг прогремела карета; швейцар отворил двери, и из дому вышла садиться в карету дама, пышная, молодая, красивая, богатая, в шелку и бархате, с двухаршинным хвостом. Вдруг хорошенький маленький портфельчик выскочил у ней из руки и упал на землю; она села; лакей нагнулся поднять вещицу, но я быстро подскочил, поднял и вручил даме, приподняв шляпу. <...> Карета загремела. Я поцеловал десятирублевую». [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 39].

И это именно та «десятирублевая», выторгованная им у человека, который действительно хотел помочь другой даме, вынужденной продать все «с молотка». Бесчувственность Аркадия к утратам тех, на чьем горе он «нажился» навевает еще один мотив «Скупого рыцаря», где барон, наслаждаясь зрелищем своего золота, размышляет: «Кажется, не много, / А скольких человеческих забот, / Обманов, слез, молений и проклятий /Оно тяжеловесный представитель!» [Пушкин, 1957–1958, т. 5, с. 343].

Не случайно, конечно, упомянут шлейф на дорогом платье, или, как презрительно его называет Аркадий — «хвост». Совсем незадолго до аукциона, он скептически рассуждал о неприличии подобного наряда: «Идет по бульвару, а сзади пустит шлейф в полтора аршина и пыль метет; каково идти сзади: или беги обгоняй, или отскакивай в сторону, не то и в нос и в рот она вам пять фунтов песку напихает. К тому же это шелк, она его треплет по камню три версты, из одной только моды, а муж пятьсот рублей в сенате в год

получает: вот где взятки-то сидят! Я всегда плевался, вслух плевался и бранился!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 25].

На фоне подобной «нигилистической» риторики особенно подобострастно выглядит непроизвольный порыв Аркадия услужить даме в модном наряде. И здесь также есть развитие пушкинской темы — скупой барон видит в деньгах «<...> господ; и сам им служит. / И как же служит? как алжирский раб, /Как пес цепной» [Пушкин 1957, т. 5, с. 338].

Это почти подсознательное «служение» деньгам показано Достоевским посредством визуальной метафоры — через параллельность действий Аркадия и лакея. Сцена с женщиной в экипаже и эпизод с лакеем — наглядное, пластическое воплощение «лакейства» подростка. Он поступил, как «Ротшильд», как «скупой рыцарь», воспользовавшись ситуацией и извлекая выгоду для себя. И это подчеркнуто его поведением после сделки.

Случай с наклоном за портфелем бок о бок с лакеем, ничего не меняет в сюжете, но символически он говорит многое на уровне сверхсюжета, даёт направление в сторону содержания, смысла. Этот эпизод (как и многие другие в романе) по своей природе кинематографичен. В его визуальности есть то единство внешнего и метафорического, которое автор показательного в этом отношении «Портрета Дориана Грея» считал едва ли не важнейшим свойством искусства: “All art is at once surface and symbol” («Всякое искусство одновременно есть и поверхность, и символ» [Уайльд, 1912, т. 2, с. 4]). Жаль, что этот момент в романе прошел мимо внимания постановщика фильма (вернее — телевизионного сериала), снятого по роману в 1983 году. В тоже время, сам текст Достоевского производит впечатление настоящего художественного кино, опирающегося не столько на вербальный, сколько на иной, образный, пластически-визуальный язык. Сцена, которая происходит в долю секунды, могла бы быть снята рапидом (что выглядит на экране, как «замедленное действие»), и такой пристальный взгляд на это событие подчеркнул бы почти хореографическую синхронность пластики подростка и лакея. Ведь за видимым движением тела встает невидимое «движение души», в данном случае, подчеркнуто лакейское, низкое. Не случайно и то, что это движение поклона, опускание корпуса вниз — этот пластический момент насквозь метафоричен. Как отмечал Николай Бердяев, у Достоевского «все внешнее — <...> лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира,

лишь отображения внутренней человеческой судьбы» [Бердяев, 1994, т. 2, с. 27].

У Достоевского есть такое замечание: «Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 12]. Эта мысль созвучна идее философа и психоаналитика Эриха Фромма: «Перед вами предстала всего лишь картина, и вы наблюдали ее менее секунды. И все же эта картина гораздо живее и точнее передает ваше состояние, чем рассказ о нем». [Фромм, 2009, с. 19]. Можно сказать, что «целые рассуждения» о лакейском отношении к деньгам подростка показаны со всей очевидностью в мгновенной пластической картине.

Тема «лакейства» как концепция угоднического раболепия появляется в творчестве Достоевского до «Подростка» и развивается после. Еще в «Бесах» (1871–1872) Шатов говорит: «От *лакейства* мысли все это <...>. Наш русский либерал, прежде всего лакей и только и смотрит, как бы кому-нибудь сапоги вычистить» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 110–111]. Примечательно и то, что аллегорическое «сапоги вычистить» в «Подростке» трансформируется в реализованную, овеществленную метафору. Аркадий буквально чистит сапоги своему сомнительному товарищу по школе, а позже сам говорит о лакействе и сапогах в переносном смысле: «<...> ведь действительно я настолько лакей, что никак не могу удовлетвориться тем, что Версилов не отдал меня в сапожники <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 100]. Само слово «лакей», как и появление лакеев в их буквальном физическом и иносказательных смыслах, но всегда с подтекстом, проходит, если не «красной», то некоей связующей нитью сквозь весь роман.

Уже после «Подростка», в романе «Братья Карамазовы» (1879–1880) Иван, который подобно Аркадию, не уверен в выборе пути и, «порвав вдруг со всем, что его сюда привлекло, готовился вновь повернуть круто в сторону и вступить на новый, совершенно неведомый путь», так размышляет о лакее Смердякове: «<...> Иван Федорович с первого взгляда на него понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков, и что именно этого-то человека и не может вынести его душа», — и для себя определяет природу этого лакейства, как «самолюбие необъятное и при том, самолюбие оскорбленное» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 242–243]. Этот самоанализ Ивана Карамазова можно отнести и к Аркадию, ведь именно «оскор-

бленное самолюбие» поначалу движет его замыслами, эмоциями и поступками.

Роман «Подросток» — как сама человеческая мысль — движется в почти модернистском «потоке сознания», смешиваясь с ощущениями, воспоминаниями, ассоциациями, образуя траекторию спирали от настоящего в прошлое, опять к настоящему и так далее, как бы предвосхищая формулу «поисков утраченного времени» Пруста. Вскоре после аукциона и короткой мизансцены с лакеем, в сознании Аркадия всплывает прошлое времен его учебы у Тушара, и тут слово «лакей» возникает вновь, но теперь оно звучит уже напрямую в его адрес, когда учитель при всех кричит: «Ты все равно, что лакей» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 97]. Однако, желая избавиться от этого унизительного клейма, он избирает путь, в самом начале которого, как мы уже видели, он становится «лакеем» не по своему незаконному рождению, а по образу мыслей, по душе. Аркадий хотел с помощью денег, с помощью идеи, которая в детстве «утешала его в позоре» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 79] обрести власть, но оказалось, что деньги обретают власть над ним. Уже после «пробы» на аукционе в компании молодых людей он говорит о благородстве, задаваясь риторическим вопросом — а нужно ли оно? «Зачем непременно нужно быть благородным?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 49]. Это, по сути, внутренний ход мыслей Аркадия, быть может, какие-то его сомнения относительно правильности своих поступков и идей. Озвучив дилемму о благородстве, он опять слышит в ответ на свою фамилию: «Князь Долгорукий?». И эта тема раскачивается, как маятник, набирая все большую амплитуду, становясь все более драматичной, метафорической и глубокой. В словах о благородстве слышатся первые ноты того мотива романа, который можно назвать «гамлетовским», угадывается созвучие «проклятым вопросам» известного монолога: “Whether ‘tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune...” («Что благородней духом — покорятся пращам и стрелам яростной судьбы,/ Иль, ополчась на море смут, сразить их / Противоборством?» [Шекспир, 1960, т. 6, с. 70]). Здесь обозначается перспектива выбора пути в зависимости от того — «что благородней». Таков вопрос. И в такой его постановке будет определяться императив поведения подростка по мере его «роста». Значительно позже, когда сам Аркадий окажется перед экзистенциальным выбором, он сформулирует свою безумную, отчаянную мысль почти словами Гамлета: «<...> покориться, стать

лакеем <...>, а там уж и убить себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 269].

Где-то в самом начале романа звучит другой, пожалуй, слишком прямолинейный вопрос: «Где живет Бог»? [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 31]. Задавший его сам заранее отметает мысль о какой-то разлитой в душе субстанции, но все же ясно, что вопрос о душе. Вслед за вопросом о местожительстве Бога следует другой — о том, где учился Аркадий. В своем ответе: «в Москве–с» он добавляет это «с», считавшееся признаком почтения, но как скажет в «Карамазовых» Снегирев: «Слово-ер-с приобретается в унижении» — и это также продолжает «лакейский» мотив в сложной симфонии формирования личности Аркадия. В его душе пока еще Бог не живет, в ней все еще живет «лакей».

В «набросках» к роману Достоевский писал: «Я бы назвал его подростком, если б не минуло ему 19-ти лет. В самом деле, растут ли после 19 лет? Если не физически, так нравственно» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 77]. И подросток растет, он проходит путь своего «нравственного роста», путь в сторону «благородства», но это путь не по прямой из пункта А в пункт В. Подобно Раскольникову, Аркадий то спускается, то идет вверх по метафизической «винтовой лестнице», он как бы ходит «кругами», и это согласуется с трактовкой имени его другого, телесного отца, которую предлагает Т.А. Касаткина: «<...> фамилия Версилов заключает в себе идею вращения, поворота, некого беспорядка: verso (are) (лат.) — катить, катать» [Касаткина, 2004б, с. 197]. Если при этом вспомнить, что Версилов и сам называет себя «вертун», и, кроме того, постоянно сам движется по кругу, то это явно намекает на ту, в принципе, характерную для Достоевского дантовскую, винтообразную структуру трансцендентального пути.

На этом своем спиральном движении Аркадий видит сон. Это эпизод, когда его, как и Голядкина в «Двойнике», с позором изгоняют из общества, причем как раз из-за денег, и это становится «толчком» к самоанализу — как-то пророчески буквально предвосхищающему психоанализ Фрейда — через сон, через воспоминания детства. От страшного унижения и оскорбительного подозрения в воровстве, не видя иного выхода, он решает хоть что-нибудь поджечь. И это можно трактовать, как овеществление метафоры «сжигать мосты», в данном случае иносказательно — «мосты» между ним и рулеткой, связь между ним и деньгами, которую он бессознательно хочет порвать — примерно так, как в романе «Идиот» Настасья Филип-

повна бросает деньги в огонь. Или можно сравнить это с Версиловым, разбивающим образ, завещанный ему Макаром — «<…> это была аллегория, <…> ему непременно хотелось с чем-то покончить» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 410]. Аркадию также хочется с чем-то покончить, чего не высказать словами. Желание устроить пожар еще и метафора внутреннего ожога и желания выплеснуть наружу то, что жгло его изнутри. В состоянии легкого безумия он забирается на забор, над которым возвышаются дрова, чтобы поджечь их, но поднявшись, он «вдруг оборвался и навзничь полетел вниз» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 269]. Нельзя не заметить и здесь пластически-визуальный намек. Иначе, зачем Достоевскому эти подробности? Совершенно очевидно, что за физическими действиями встает метафизика смыслов — символика какого-то падения Аркадия, того, что его путь наверх не состоялся. Наполеоновские планы рухнули и это падение — его «Пиковая дама», проигрыш его «мечты», его «идеи». При том, что он выиграл деньги, он сделал по жизни неверный ход.

Когда пушкинский Германн теряет все, Чекалинский «ласково» говорит ему: «Дама ваша убита» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 355], и понятно, что в глубоком подтексте, речь не только о «даме пик». Как мы помним, на совести Аркадия тоже есть — ради денег — «убитая дама» — та, обедневшая, вынужденная продать последнее на аукционе. Аркадий падает от того, что «оборвался», что созвучно случившемуся с Германом — «обдернулся» — который так наказан за смерть старой дамы, за свой неверно выбранный путь.

Упав, Аркадий оказывается на дворе среди снега и тех самых брёвен. И вдруг — как будет записано им позже — «ощутил нестерпимый холод, и еще плохо осознавая, что делаю, пополз в угол ворот и там присел, съежившись и скорчившись, в углублении между воротами и выступом стены. Мысли мои мешались, и, вероятно, я очень быстро задремал. Как сквозь сон теперь вспоминаю, что вдруг раздался в ушах моих густой, тяжелый колокольный звон, и я с наслаждением стал к нему прислушиваться» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 269–270]. И он узнает в «приятном и плавном» звоне колокол старинной московской церкви, памятный ему с детства. В этом эпизоде намечается метафизический переход Аркадия от идеи денег к Богу. И хоть «церковь не в бревнах, а в ребрах» [Даль, 2007, с. 376], здесь он внутренне уже движется к какому-то Храму, для которого нужны «бревна», у которых он и задремал. И, если аукцион, по его

словам — «первое бревно того корабля, на котором Колумб поехал открывать Америку» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 36], то здесь, на дровяном дворе уже «бревна» другие, и они символически направляют его в иную сторону. Не случайно, во сне Аркадию видится церковь, знакомая с детства.

Подростка часто называют «мальчиком» в черновиках и в романе, и даже сам он о себе говорит: «<...> вот едет маленький мальчик, отставной гимназист, подросток <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 16]. И это слово, также как и «подросток», относится не к возрасту, а к тому, что является частью внутреннего мира Аркадия. И он — в эпизоде у бревен — засыпает, как тот ребенок, которому у таких же дров, во дворе на снегу является Бог в рассказе 1976 года — «Мальчик у Христа на елке». В рождественской истории маленький мальчик «вдруг забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, — и присел за дровами <...> Присел он и скорчился, а сам отдышаться не может от страху и вдруг, совсем вдруг, стало так ему хорошо: ручки и ножки вдруг перестали болеть и стало так тепло, так тепло, как на печке; вот он весь вздрогнул: ах, да ведь он было заснул! Как хорошо тут заснуть. <...> — Пойдем ко мне на елку, мальчик, — прошептал над ним вдруг тихий голос. Он подумал было, что это всё его мама, но нет, не она; кто же это его позвал, он не видит, но кто-то нагнулся над ним и обнял его в темноте, а он протянул ему руку и... и вдруг, — о, какой свет!» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 16].

Эти строки из «Дневника писателя» звучат, как отзвук на ту часть романа, когда Аркадий засыпает во дворе на снегу. Более того, ребенок, встретивший в своем предсмертном сне Христа, как будто с самого начала нечаянно забрел из еще ненаписанного рассказа на первые страницы «Подростка». Среди угрюмых прохожих вечернего Петербурга Аркадию встречается мальчик «такой маленький, что странно, как он мог в такой час очутиться один на улице; он, кажется, потерял дорогу; одна баба остановилась было на минуту его выслушать, но ничего не поняла, развела руками и пошла дальше, оставив его одного в темноте. Я подошел было, но он с чего-то вдруг меня испугался и побежал дальше» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 64]. Этот появившийся на миг ниоткуда и исчезнувший в никуда образ, так же как и случай с лакеем — никак не связанные с сюжетом немые сцены, уличные зарисовки. Однако, как говорит Версилов Аркадию: «Не забывай мелочей, главное — не забывай

мелочей, чем мельче черта, тем иногда она важнее» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 223]. И действительно, при всей внешней случайности в этих «мелочах» кодируются мотивы и лейтмотивы романа. Потерявшийся мальчик — это сам Аркадий на перепутьях своих жизненных ориентиров. «Не нуждается в доказательствах то, что система персонажей Достоевского сориентирована по оси “святость / грешность” с Христом в качестве положительной точки отсчета, а “ребенок” (“дитя”) тесно связан с положительным этическим идеалом». [Баршт, 2003, с. 9]. С «положительным этическим идеалом» может быть связано и возвращение в детство, например, через воспоминания. У Диккенса или у Фрейда — это своего рода способ вернуться к еще нетронутой коррозией душе, способ ее излечения. В этом отношении Рождественский рассказ Достоевского (так же как и эпизод у дровяного склада в романе), можно назвать совершенно диккенсовским, в частности, отражающим многие мотивы «Рождественских повестей» английского писателя.

Как и в повестях Диккенса, в романе Достоевского у Аркадия происходит момент соприкосновения со своей душой через пробуждение памяти звоном церковного колокола: «густой, тяжелый колокольный звон, и я с наслаждением стал к нему прислушиваться. <...> Колокол ударял твердо и определенно по одному разу в две или даже в три секунды, но это был не набат, а какой-то приятный, плавный звон, и я вдруг различил, что это ведь - звон знакомый, что звонят у Николы, в красной церкви напротив Тушара <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 270]. Колокол, как музыкальный рефрен звонит, причем по-разному, на протяжении всего сна. Так же, как у Диккенса звонят колокольчики и колокола в истории о Скрудже, и постоянно и по-разному раздается колокольный звон в другом рождественском рассказе «Колокола» (*The Chimes*, 1844), где происходит духовное пробуждение героя.

В статье о «Мальчике у Христа на елке» Т.А. Касаткина обращает наше внимание на то, что все внешние физические явления рассказа обладают бесконечной метафизической глубиной: «Достоевский строит образ в своем повествовании так, что сквозь тонкую (хотя и вполне плотную) оболочку героев и событий их жизни, сквозь существующее, сиюминутное читателю являются вечные лики и вечное бытие, человек оказывается каждое мгновение (которое есть не что иное, как вход в вечность) не сосредоточенным в этом мгновении, на поверхности бытия, но распахнутым, размахнувшимся на

всю метафизическую глубину, от ада до рая». [Касаткина, 2019а, с. 18]. Это важнейший принцип в понимании самой фактуры текста Достоевского, и его в полной мере можно отнести к интересующему нас роману. Сновидение Аркадия у бревен создает ощущение переломного момента его духовной жизни. Это всплывающая из глубин памяти «внутренность души» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5], о которой он говорит с самых первых страниц своих записей и которую он почти позабыл в погоне за своей «идеей».

Давно стало общим местом сравнение рождественского рассказа Достоевского «Мальчик у Христа на елке» и «Рождественской песни в прозе» Диккенса. Мне и самой приходилось писать об этом еще в 1996 году в книге о Диккенсе[1]. Однако, только сейчас стало понятно, что оба эти произведения имеют отношение к «Подростку». И, если вообще говорить о мотивах Диккенса в романе — это не только «Лавка древностей», «Большие надежды» и «Давид Копперфильд», о чем уже не раз писали[2]. Как тонко подмечает в своем объемном труде «Мантия пророка» американский исследователь Джозеф Фрэнк, у самого Достоевского есть переход к стилистике Диккенса, особенно в части Заключения, начинающейся словами: «Теперь, когда я пишу эти строки, — на дворе весна, половина мая, день прелестный, и у нас отворены окна. Мама сидит около него; он гладит ей щеки и волосы и с умилением засматривает ей в глаза» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 446], и с его характеристикой тональности всего этого пассажа нельзя не согласиться: “These speculations form part of the epilogue, which has a distinctly Dickensian tonality” [Frank, 2002, p. 193].

Как известно, «Лавка древностей» напрямую упоминается в романе, когда Тришатов дает свой вольный пересказ сюжета и впечатления о нем: «Ах, Долгорукий, читали вы Диккенса “Лавку древностей”? <...> там одно место в конце, когда <...> старик и <...> внучка его, <...> приютились наконец где-то на краю Англии, близ какого-то готического средневекового собора, <...> и вот раз закатывается солнце, и этот ребенок на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивленной душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь как загадка — солнце, как мысль Божия, а собор, как мысль человеческая... не правда ли?»

1 См.: [Боборыкина, 1998].
2 См.: [Криницын, 2010; Бабук, 2012].

[Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 353]. Возможно, здесь через Диккенса, который, как представляется, внутренне становится неотъемлемой частью пространства романа, намечена одна из сквозных тем «Подростка» — удивление перед загадкой человеческой души и стремление постичь «мысль человеческую» и «мысль Божию». Эта тема звучит ранее в словах Макара Долгорукого: «Трудно человеку знать про всякий грех, что грешно, а что нет: тайна тут, превосходящая ум человеческий. <...> Тайна что? Все есть тайна, <...> во всем тайна Божия» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 287].

В диалоге Аркадия и Макара есть деталь, как бы предвосхищающая цитату из Диккенса и созвучная ей: «Вы все говорите про “тайну”; что такое “восполнивши тайну свою”? — спросил я и оглянулся на дверь. Я рад был, что мы одни и что кругом стояла невозмутимая тишина. Солнце ярко светило в окно перед закатом» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 287]. Солнце и раньше возникало в романе, как метафора света и надежды — при встрече с Крафтом, где Аркадий говорит о совести и пытается докопаться до «правды». Его новый товарищ, который проповедует «скрепляющую идею», заботу о будущем России, представляется ему тем самым светом: «Я вас ждал, как солнца, которое все у меня осветит» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 56]. Но к концу встречи, когда диалог с Крафтом приобретает все большую метафоричность, на вопрос какой час во дню он больше всего любит, Аркадий отвечает: «Час? Не знаю. Я закат не люблю» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 61].

В этом романе-исповеди, романе-самоанализе, в этом «потоке сознания», Аркадий сам задается вопросом: «почему Крафт удивился, что я не люблю заката?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 62] и мысль об этом наводит его на новые нежные размышления о матери и упреков к самому себе, раскаяние за грубое поведение с ней. Позже, услышав о том, что Крафт застрелился, Аркадий догадывается — «на закате солнца» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 128]. Закат солнца — это все время о чем-то еще, о чем-то большем и в самом общем смысле о том, что имеет отношение к душе. Поначалу Аркадия раздражает вид закатных лучей в его комнате: «<...> я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косой красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место <...> то, что я знал об этом вперед, как дважды два, разозлило меня до злобы» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 283]. Но эта злоба прерывается обращением к Богу, которое

он слышит непонятно откуда — только звук голоса, только слова, произнесенные полушепотом: «Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 283–284]. Этот момент глубоко символичен. Может быть, он является косвенным ответом на вопрос о том «где живет Бог»? Тот, кто произносит эти слова — «отец» Аркадия, которого он раньше не видел. Но вот уже слышен голос, он все ближе... Оказывается, он живет совсем рядом... Вспоминая свою первую встречу с тем, кто не является его физическим отцом, но кто по-отечески его любит, Аркадий запишет свои ощущения, где то же закатное солнце уже видится ему совсем иначе: «Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца <...> и вот, помню, вся душа моя как бы взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. Это был лишь миг новой надежды и новой силы...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 291].

Закат солнца меняет свое содержание, часто становясь чем-то вроде отражения внутреннего состояния героя (как описание меняющейся луны, в зависимости от того, кто на нее смотрит в «Саломее» Уайльда) — от злобы, разочарования, раздражения к ощущению «надежды и новой силы». И поразительно, как один и тот же закат, с разницей в короткое время духовной беседы Аркадия с Долгоруким, видится ему в «другом свете», в свете какой-то новой Божественной красоты.

Как отмечает Т.А. Касаткина: «После разговора с Макаром, который посвящен смерти во Христе, и надежде новой жизни, и тому, что “и по смерти любовь”, заходящее солнце становится в сердце Аркадия символом Христа — Солнце правды, умирающего, чтобы воскреснуть, гаснущего затем, чтоб из гроба воссиял свет и просветил всю земную мглу, “преисподняя земли”, чтобы во всем, во всякой вещи, торжествовало “благообразие”» [Касаткина, 2003, с. 61].

Настойчивый лейтмотив заката проходит через разные этапы пути подростка. Почти по Диккенсу — «мысль Божия» как бы воплощается в самих закатных лучах и в словах «духовного отца» Аркадия, скитальца по монастырям и скитам России. «Мысль человеческая» воплотится в рассказе его «земного» отца о скитаниях по Европе, где также возникнет образ косых лучей заходящего солнца. Но для Версилова это не «свет новой надежды», а «заходящее солнце последнего дня европейского человечества» [Достоевский, 1972–1990, т.13, с. 375]. Метафорически амплитуда смыслов закатного света

отражает скитания души подростка, скитания его мыслей как бы между «идеями» своих «двух отцов» — Долгорукого и Версилова, между идеями человеческой и божественной.

Помимо столь важного концепта заходящего солнца — характерного и для других произведений Достоевского, а здесь напрямую рифмующегося с Диккенсом[3] — есть в романе и другие связи с английским писателем.

Если говорить о мотиве влияния денег на душу человека, то кроме других произведений Диккенса, «Подросток» в большой степени соотносится с романом «Большие надежды» (*Great Expectations*, 1861). В Аркадии можно увидеть сходство с сиротой Пипом — когда он, так же как и его английский предшественник, проявляет постыдное «фанфаронство». Трансформация обоих героев и их тяга к внешнему и какому-то по-мольеровски мещанскому выражению богатства, связаны с неожиданным обретением средств и их влиянием на образ мыслей этих духовно незрелых подростков. В подтексте темы приобретения обоими героями дорогой одежды угадывается намек на «дорогие одежды», которые носил богатый человек из притчи о «Богаче и Лазаре», о которой позже пойдет речь. Но в отношении собственно денег еще большую связь «Подростка» можно уловить с повестью «Рождественская песнь в прозе» (*A Christmas Carol. In Prose*, 1843) и романом «Домби и сын» (*Dombey and Son*, 1846) — произведениями, в которых вскрывается обратно пропорциональная зависимость между состоянием материальным и состоянием души.

При этом у Достоевского, как и у Диккенса, деньги не сами по себе плохи. Все зависит от того, чему они служат и от того, чем сам человек платит за обладание ими. Как правило, плата — сам человек, его внутренний мир. Проблема разных взаимоотношений денег и человека хорошо видна в романе «Идиот», где — опять же, пластически-визуально — в сцене упомянутой выше, когда Настасья Филипповна бросает деньги в камин, Ганя делает унизительную попытку броситься за ними. А князь Мышкин, который впоследствии станет обладателем больших денег, ничуть не исказивших его душу, поражен движением души Настасьи Филипповны. У Диккенса внутренняя связь денег и человека рельефно показана в романе «Домби и сын» и особенно — в «Рождественской песне» — и там, и там налицо смертельный холод души. Для их главных героев

3 Подробнее об этом: [Касаткина, 2004а; Тарасова, 2012; Гажева, 2018].

деньги — мера всех вещей, ведь только они «могут все или почти все». В известной степени это согласуется с идеей подростка: «<...> деньги — это единственный путь, который приводит на первое место даже ничтожество» [Достоевский, 1972–1990, т.13, с. 74].

Подобно герою рождественской повести Диккенса, который ничуть не тяготится одиночеством и оправдывает свой отказ в благотворительности тем, что оплачивает остроги и работные дома: «Я хочу, чтобы меня оставили в покое <...> я не имею средств баловать бездельников. Я поддерживаю упомянутые учреждения, и это обходится мне недешево. Желающие могут обращаться туда» [Диккенс, 1959, т. 12, с. 14], подросток заявляет: «Пока у меня есть два рубля, я хочу жить один, ни от кого не зависеть <...> Я никому ничего не должен, я плачу обществу деньги в виде фискальных поборов <...> а больше никто ничего с меня требовать не смеет» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 48]. Интересно, что словом, как будто сошедшим со страниц «Рождественской повести» определяет Достоевский идею подростка: «Нажива его идея» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 80]. Тоже говорит и о Скрудже, отвергнутая им девушка: “Another idol has displaced me <...> a golden one <...> You weigh everything by Gain” [Dickens, 1984, p.73] («Разве не видела я, как все твои благородные стремления гибли одно за другим и новая всепоглощающая страсть, страсть к наживе, мало-помалу завладела тобой целиком!» [Диккенс, 1959, т.12, с. 43]).

Очевидно, что страсть к накопительству и у Скруджа, и у Аркадия связана с тем, что им обоим чего-то важного не хватало в детстве. Одновременно этот мотив у обоих писателей связан и с идеей возможного перерождения героя, его духовного прозрения — через возвращение в воспоминаниях и снах в свое детство, к точке отсчета внутренних изменений.

Аркадий опровергнет напрашивающиеся причины возникновения своих планов разбогатеть: «Нет, не незаконнорожденность, которою так дразнили меня у Тушара, не детские грустные годы, не месть и не право протеста явились началом моей “идеи”» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 72]. Однако сам Достоевский утверждает: «Подросток потому, имея отца, начал копить и возмечтал о Ротшильде, что он (отец) давным-давно относится к нему более чем небрежно, и молодой человек это давным-давно сознал» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 44]. Как замечает Т.А. Касаткина: «В мире, где разорваны все связи и отношения, где человек — экзистенциально

и онтологически безотцовщина, деньги — единственное, что обеспечивает действительное могущество и защищенность, что дает *первое место»* [Касаткина 2004б, с. 186].

Джозеф Фрэнк подчеркивает, что мечта о накоплении, ротшильдовом богатстве, дающая подростку осознание власти, не что иное, как компенсаторная функция бедного, терпящего унижения заброшенного ребенка, о котором некому позаботиться: “These self-glorifying intentions <...> are nothing but the pitiful, compensatory daydreams of a poor, neglected schoolboy left to fend for himself emotionally and constantly humiliated...” [Frank, 2002, p. 175].

Как дает понять Диккенс, героя его «Рождественской песни» повело в накопительство примерно то же: Эбенезер Скрудж был заброшенным ребенком, который на каникулах, когда всех детей забирали домой, оставался один в школе в окружении заледенелых глобусов — небесного и земного. Эти, прихваченные изморозью сферы (“<...> the celestial and terrestrial globes <...> were waxy with cold” [Dickens. 1984, p.65]) — овеществленные метафоры холодного отчужденного мира, в котором из травмированного мальчика мог вырасти законченный Скрудж. Что-то похожее на образ, покрытых льдом глобусов, слышится и в словах подростка: «<...> когда Земля обратится в свою очередь в ледяной камень и будет летать в безвоздушном пространстве с бесконечным множеством таких же ледяных камней <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 49].

В произведении Диккенса «замороженный» скряга (чье имя Эбенизер, кстати, означает «камень») «оттаивает» и кардинально меняет свою философию под воздействием путешествия в детство, под воздействием видений, показанных ему духами Рождества Христова.

И здесь нельзя не вспомнить первое произведение Достоевского — «Бедные люди», где, во-первых, на периферии сюжета о студенте Покровском уже маячат два отца — телесный и духовный. А во-вторых, в контексте Диккенса нам интересен эпиграф к этому роману — цитата из князя Одоевского, о чем Т.А. Касаткина замечает: «Эпиграф к первому произведению Ф.М. Достоевского, взятый из рассказа В.Ф. Одоевского “Живой мертвец”, не так связан с самими “Бедными людьми”, как с творчеством Достоевского в целом» [Касаткина, 2019б, с. 345]. Эпиграф начинается словами: «Ох уж эти мне сказочники!». Можно предположить, что это намек на «сказочника» Диккенса, поскольку весь сюжет рассказа Одоевского

«Живой мертвец» (1844) во многом воспроизводит ведущий мотив изданной за год до этого «Рождественской песни в прозе» Диккенса. А оба произведения, в свою очередь, уходят корнями в библейскую притчу «О богаче и Лазаре».

Суть этой притчи (Лк. 16:19-31), в том, что был некий богатый человек, наслаждавшийся роскошной жизнью, и также был некий «нищий, именем Лазарь», вечно страдавший от своей бедности и болезней. Когда оба они умерли, то нищий отнесён был Ангелами в место упокоения душ праведников, а богач — в ад, где теперь страдать пришлось ему. И богач взмолился, чтобы Лазарь, которому он в свое время ничем не помог, облегчил его страдания. Но богачу было отказано в этом. И тогда сказал он: «<...> прошу тебя, Отче, пошли его в дом отца моего, ибо у меня пять братьев; пусть он засвидетельствует им, чтобы и они не пришли в это место мучения. <...> если кто из мертвых придёт к ним, покаются» (Лк. 16: 27, 30).

Как мы помним, к Скруджу приходит дух его покойного компаньона Марли, весь опутанный цепями и замками от сундуков с деньгами, чтобы предупредить о наказании, которое ждет его бывшего единомышленника за скупость и жадность, за бесчувствие к беднякам. Герою рассказа Одоевского — богачу и скряге — представляется, что он умер и так же, как Скрудж, он видит близких людей, которые ничуть не жалеют о его смерти и именно потому, что он был страшно скаредным, бесчувственным и жадным. Тут он начинает понимать, что жил неправильно, но «в жизни, что бы ни сделал, все еще можно поправить; перешагнул через этот порог — и все прошедшее невозвратно! Как такая простая мысль в продолжение моей жизни не приходила мне в голову? <...> Ах, если б я знал это прежде!..» [Одоевский, 1959]. Эта фабула явно перекликается с историей перерождения диккенсовского Скруджа и, действительно, нельзя не заметить, что первоисточник восходит к Библии.

Здесь можно вспомнить, что Оскар Уайльд ошибочно назвал притчу «О богаче и Лазаре» (*The Rich Man and Lazarus*), перепутав ее с притчей о другом, воскресшем Лазаре, когда писал о «Преступлении и наказании»: «<...> убийца и проститутка сходятся вместе и читают притчу о Лазаре и богаче, и <...> отверженная обществом девушка приводит грешника к покаянию» [Уайльд, 1993, т. 2, с. 151]. Однако, при формальной ошибке, «Уайльд не ушел далеко от оригинала, так как и в притче "О Лазаре и богаче" можно найти те опорные, клю-

чевые слова, которыми обозначен путь Раскольникова к покаянию, подъему и воскресению души» [Боборыкина, 2016, с. 166].

И вряд ли будет ошибкой говорить о том, что в подтексте нравственных исканий Аркадия — от Ротшильда к Христу — и в самом деле угадывается притча о «Богаче и Лазаре». Ведь и там, как и в притче о воскрешении Лазаря — речь о способности к перемене, к раскаянию, и тем самым к воскрешению. От истории о скупости и бесчувственности богача из притчи тянется нить к повести Диккенса, к рассказу Одоевского и к роману Достоевского «Подросток», герой которого постепенно переходит от безнравственности «богача» к переоценкам и перемене в своей душе.

Важная подробность: и в рождественском рассказе Достоевского, и в его романе ребенок теряет монетки — подросток, принесенные матерью и завернутые в платок, мальчик — данные ему доброй женщиной. У Аркадия эти деньги отнимает Ламберт, но Аркадий сохранил платок «с ясно отпечатавшимся кругленьким оттиском монетки» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 273]. И эта деталь — оттиск монет на платочке — еще один кинематографический «крупный план», еще одна визуальная метафора:

«Прошли целые полгода, и наступил уже ветреный и ненастный октябрь. Я про маму совсем забыл. О, тогда ненависть, глухая ненависть ко всему уже проникла в мое сердце, совсем напитала его; я хоть и обчищал щеткой Тушара по-прежнему, но уже ненавидел его изо всех сил и каждый день все больше и больше. И вот тогда, как-то раз в грустные вечерние сумерки, стал я однажды перебирать для чего-то в моем ящике и вдруг, в уголку, увидал синенький батистовый платочек ее; он так и лежал с тех нор, как я его тогда сунул. Я вынул его и осмотрел даже с некоторым любопытством; кончик платка сохранял еще вполне след бывшего узелка и даже ясно отпечатавшийся кругленький оттиск монетки; я, впрочем, положил платок на место и задвинул ящик. Это было под праздник, и загудел колокол ко всенощной <...> я завернулся с головой в одеяло и из-под подушки вытянул синенький платочек: я для чего-то опять сходил, час тому назад, за ним в ящик и, только что постлали наши постели, сунул его под подушку. Я тотчас прижал его к моему лицу и вдруг стал его целовать. “Мама, мама”, — шептал я, вспоминая, и всю грудь мою сжимало, как в тисках. Я закрывал глаза и видел ее лицо с дрожащими губами, когда она крестилась на церковь, крестила потом меня, а я говорил ей: “Стыдно, смотрят”. “Мамочка, мама, раз-то

в жизни была ты у меня… Мамочка, где ты теперь, гостья ты моя далекая? Помнишь ли ты теперь своего бедного мальчика, к которому приходила…» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 273].

Эта картина воспоминания с глубинным по своему содержанию «крупным планом» — не монет, не платочка, а лишь оттиска на нем — не вещественное, но чувственное и даже зримое присутствие чего-то незримого. И метафора этого момента прозрачна: не деньги ценны, а любовь. Все это приходит к Аркадию (как и к герою Диккенса Скруджу) во сне, но от этого «воскрешающего» сна его будит Ламберт — тот, чьим «лакеем» он был в гимназии, с кого там снимал сапоги.

Ламберт — злой гений Аркадия, «без стука» заходит в его сон, забирается в его подсознание, оставляя там грязные следы. И одновременно Ламберт — «двойник» подростка, темная сторона его души, его «Mr. Hyde», то худшее, что в нем есть, воплощение низкой части его натуры. Этот лукавый «двойник» соблазняет, искушает, туманит разум вином, женщинами. И это «второе я» часто оказывается сильнее — неслучайно он постоянно бил Аркадия в школе. Как отмечает Бердяев, «Достоевский проводит человека через бездны раздвоения — раздвоение основной мотив Достоевского <…>». [Бердяев, 1994б, с. 21]. «Раздвоение» говорит о присутствии в одном человеке двух противоположных начал, и Ламберт как раз такая противоположность, он «двойник» зеркальный, то есть не точная копия, а «обратное отражение». Определенная «зеркальность» проявляется и в истории двух «отцов» как у Аркадия, так и у Ламберта. «Второй отец» последнего — Аббат Риго, так называемый «святой отец» — отнюдь не святой. Он «сожительствует» с его матерью и в этом слышится что-то нечистое, пошлое, почти прямая противоположность даже Версилову, не говоря уже о Макаре, который «жил почтительно» и которого «поминали не иначе, как какого-нибудь святого и много претерпевшего» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 9]. У французского «отца» святости нет, духовного, глубокого нет. И это подчеркнуто его именем — Риго, особенно, если предположить, что оно заимствовано из романа Диккенса «Крошка Доррит» (*Little Dorrit*,1857), где персонаж по имени Риго Бландуа (Rigaud Blandois) оказывается злодеем, который, кстати, случайно получает компрометирующие бумаги, что, созвучно теме разоблачительного письма, вокруг которого завязывается интрига «Подростка».

Ламберт — недалекий, низкий, с «подлыми чувствами» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 444] — обладает какой-то бешеной, демонической энергией. Джозеф Фрэнк образно называет Ламберта «Мефистофелем» Аркадия: “Arkady’s old schoolfellow Lambert finally makes his appearance to serve as his Mephistopheles” [Frank, 2002, p. 187]. К этому можно добавить, что подобное сравнение косвенно звучит и в тексте Достоевского. Вспомним, как Тришатов увлечённо рассказывает Аркадию о своем тайном желании написать оперу на сюжет «Фауста», где «вместе с гимнами, почти совпадая с ними» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 352], слышится голос дьявола. В подтексте этого рассказа можно уловить намек на Мефистофеля — Ламберта, от которого оба они в этот момент физически и одновременно метафизически отходят.

Фамилия этого «черного человека» невольно читается на саксонский манер, с ударением на первый слог, учитывая финальное «т» в ее написании. По-французски она должна произноситься Ламбер, с ударением на последний слог. Добавляя окончание «т» к французской фамилии, автор как бы соединяет возможные аллюзии — от Мефистофеля до Наполеона, которые вызывает этот почти мифический персонаж.

Достоевский пишет его портрет самыми разными средствами — иногда напрямую показывая его вульгарные и жестокие поступки, а иногда — опосредованно, косвенно, как например, когда Ламберт заманивает Аркадия в ресторан, где скверно пахнет устрицами и сыром. Здесь возникает чувственная метафора чего-то неприятного, гнилого, отталкивающего, вызывающего брезгливость. И именно там Аркадий говорит Ламберту, у которого он когда-то был в «лакеях», что тот сам лакей, раб: «<...> у меня есть характер, побольше, чем у тебя, потому что ты в рабстве у первого встречного <...> Ах, как скверно пахнет, сыром пахнет, сыром пахнет! Экая гадость!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 355].

И там же Аркадий прямо заявляет, что Ламберт ему не друг. И в самом деле, в процессе движения романа подросток все больше отдаляется от этой своей неотступной тени. Ламберт совершенно не имел понятия о благородстве в отличие от Аркадия, который хоть и начинал крайне неблагородно на аукционе, все же имеет другие корни, другую кровную и духовную основу.

Аркадий постоянно и исступленно стремится бежать от Ламберта: «Я хочу прочь, я хочу выйти! Пустите меня, не держите меня...»

[Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 278]. Он буквально жаждет вырваться, освободиться от власти своего двойника: «Он ужасно был уверен, что я не вырвусь, он обнимал и придерживал меня <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 361]. Эти глаголы «не вырвусь», «придерживал», опять же, одновременно и пластическая визуальная реальность, и символ попытки вырваться из цепких объятий искушения, порока, зависимости от денег, проникающих вглубь самого человека, блуждающего в лабиринтах между добром и злом. И на чисто физическом уровне, в котором, разумеется, заложен иносказательный смысл (как и везде в романе), Аркадий устремляется к «отцу» — Макару Ивановичу — буквально «кидается» к нему, «точно там был отвод всем наваждениям, спасение, якорь», на котором он сможет удержаться. [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 297]. И Макар, которого, как начинает казаться Аркадию, он «давно ждал», говорит ему: «Все познай, чтобы, когда повстречаешь безбожника али озорника, чтоб ты мог перед ним ответить, а он чтоб тебя неистовыми словесами не забросал и мысли твои незрелые чтоб не смутил» [Достоевский, 1972—1990, т. 13, с. 288]. Здесь старцем как будто сформулировано напутствие Аркадию в отношении Ламберта и озвучены сомнения, клубящиеся в душе самого подростка. И хоть Аркадий знает, что не пойдет «странствовать с Макаром Ивановичем», но с этой минуты начинает понимать, что ищет «благообразия» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 291] и в эту сторону лежит его метафизический путь. Нельзя не согласиться с мыслью Т. Касаткиной, что «благодаря явлению Макара, “ротшильдова” идея Подростка в конце оборачивается “христовой” идеей. [Касаткина, 2004, с. 181–212].

В трансформации «идеи» Ламберт также играет не последнюю роль. Благодаря этому утрированно — почти до гротеска — злобному «спутнику» Аркадия, яснее очерчивается его внутренняя борьба с сами собой. Рядом с подростком «демон» — Ламберт и вокруг него бесконечные интриги, обман, подлость, но только борьба с ним и есть настоящий путь к познанию добра и зла. Автор «Потерянного рая» так писал на эту тему: «Добро и зло в этом мире, как мы знаем, произрастают вперемежку, и сознание добра настолько связано и сопряжено с познанием зла, так трудно порой отделить одно от другого из-за коварного их сходства <...>. Знание добра и зла, двух сросшихся близнецов, пришло в мир от одного надкушенного яблока. И, может быть, Адам обречен был познать добро и зло, или, что то же, познать

добро через посредство зла. А если так, то каким образом может человек, не ведающий зла, сознательно предпочесть ему добро, избежать его?» [Мильтон, 1986, с. 31]. И в этом отношении завещание старца — «все познай» — по сути, отражает внутренний план самого романа, отражает какую-то важную его задачу. Идея эта одновременно почти гамлетовская — познать добро и зло, быть способным отличить одно от другого. И эта «гамлетовская тема» романа — путь к познанию истины — как представляется, также связана и с идеей «князя», с идеей «благородства».

К концу романа все блуждания, спираль воспоминаний, движения духовного роста — все «возвращается <...> на круги своя» (Еккл. 1:6). Еще в самом начале (что на самом деле соответствует хронологическому завершению истории) Аркадий называет себя «отрезвившимся»: «Я пишу теперь как давно отрезвившийся человек и во многом уже почти как посторонний <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 22]. А к финалу романа он буквально попадает в комнату «для вытрезвления» — еще одна реализованная метафора. И там он погружается в раздумья: «В такую минуту решают судьбу свою, определяют воззрение и говорят себе раз на всю жизнь: “Вот где правда и вот куда идти, чтоб достать ее”. Да, те мгновения были светом души моей» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 438]. Так обозначено отрезвление, пробуждение и путь к свету.

Как уже говорилось, этот путь Аркадия витиеват, не прям и не скор. Он, как будто воплощает мысль Тришатова о том, что «мы искренне все хотим быть лучше, только все откладываем» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 352].

Как бы завершая круг внутреннего пути Аркадия, вновь, как и в самом начале, в финале романа звучит тот же навязчивый вопрос: « — Как фамилия? — крикнул мне кто-то. — Долгорукий, — проревел я. — Князь Долгорукий?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 437]. На протяжении всего романа тональность и смысл этого вопроса приобретают все новые оттенки, и можно сказать, что к финалу само слово «князь», обращенное к Аркадию, все больше начинает соответствовать действительности, во всяком случае, в метафизическом плане.

В Аркадии «много разных качеств» и понятие о чести — не последнее из них. Он решает вызвать на дуэль обидчика своего отца, вступиться за дело чести. По дороге к «секунданту», он проходит мимо «Медного всадника». В подтексте вновь встает пушкинская тема, но теперь не «скупой рыцарь» а одноименная поэма, «Пиковая дама»,

дуэль Онегина, роковая дуэль самого Пушкина. Момент утреннего пути в поисках возможности восстановить справедливость, предстает, как опережающий свое время, совершенно модернистский «поток сознания», где ощущения смешиваются с размышлениями в одновременном круговороте настоящего, прошлого и будущего: «В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из “Пиковой дамы” (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 113]. Аркадий размышляет не столько о литературном герое, сколько через него о себе самом. Ведь «мечта» (о чем речь уже шла выше), о которой он на ходу вспоминает, имеет определенное сходство с наполеоновской «идеей» самого Аркадия, который, как и Германн, в какой-то момент, несмотря на всю расчетливость экономии, становится игроком. В этом многоплановом по возможным ассоциациям эпизоде на фоне монумента Петру встает и тема становления Аркадия в новую личность, желания стать «властелином своей судьбы», дерзко, с риском для жизни, заявить о себе. Его поток мыслей продолжается сюрреалистическим видением: «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: “А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?”» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 113]. Образ болот и медного всадника — быть может, самый мощный, самый завораживающий во всем романе — многое говорит о подсознательном процессе в душе Аркадия. Здесь могут возникать разные толкования, в том числе и то, что это воображаемая картина какого-то очищения, возвращения к истокам и одновременно — учитывая, что в подсознании подростка в этот момент присутствует и мысль о дуэли — визуализация его внутреннего, глубоко спрятанного вопроса: А что, если все исчезнет? Что, если я исчезну? Останется только что-то самое вечное — то, что поднимает человека ввысь...

В этом утреннем проходе Аркадия, на этом отрезке его жизненного пути, сконцентрировано бесконечно много смыслов. По крайней мере, явственно прослеживается еще один, имеющий не последнее отношение ко всему замыслу романа — намек и на гамлетовский путь. Прежде всего, в том отношении, что Аркадию, как

и Гамлету, важно не столько убить обидчика, отомстить за отца, сколько понять самого себя, понять — почему люди такие, в конечном итоге — понять, где добро, а где зло. Ведь и вся книга подростка им для этого написана. Гамлетовская тема проходит тонкой нитью, на уровне глубокого подтекста, иногда поднимаясь на поверхность, и то лишь намекая на сложный внутренний ход мыслей и их ассоциативный ряд.

Вскоре после похода за секундантом Аркадий внезапно узнает, что Крафт, застрелился, и он как бы внутрь себя обращает свои вопросы: «Крафт? <...> Вчера? На закате солнца? <...> Великодушный человек кончает самоубийством, Крафт застрелился — из-за идеи, из-за Гекубы... Впрочем, где вам знать про Гекубу!.. А тут — живи между ваших интриг, валандайся около вашей лжи, обманов, подкопов... Довольно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 128–129]. Слова Гамлета о Гекубе из второго акта трагедии «И все из-за чего? Из-за Гекубы! Что ему Гекуба, что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?» [Шекспир,1960, т. 6, с. 66] относятся к способности актера пережить чужую боль, как свою. При встрече с Аркадием Крафт говорил о том, что «нравственных идей теперь совсем нет; вдруг ни одной не оказалось <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 54]. В этом Аркадию мог послышаться какой-то упрек самому себе, за безнравственность его собственной идеи. И теперь у него вырывается гамлетовское восклицание, которое можно интерпретировать примерно как такой внутренний текст: «Что ему моя идея и, вообще — что ему все эти идеи с их безнравственностью, а он — великодушный человек — застрелился». Гекуба всплывает в подсознании подростка еще и от того, что совсем незадолго до известия о смерти Крафта он думал отомстить за отца, то есть Аркадий находился в позиции Гамлета и потому высказался словами Гамлета. Это совершенно джойсовское построение текста по принципу ассоциаций, возникающих в потоке сознания или подсознания. Это «Джойс» задолго до Джойса в отношении ассоциативных связей и техники «внутреннего монолога». К роману «Подросток» можно было бы отнести тот же эпиграф из «Метаморфоз» Овидия, который Джойс взял для своего «Портрета художника в юности» *(A Portrait of the Artist as a Young Man,* 1914) — «И к ремеслу незнакомому дух устремил» [Джойс, 1993, с. 205]. Иными словами — Достоевский не только предсказывает в этом романе идеи своего следующего произведения, не только пророчески предсказывает будущее Европы и России, но и в стилистическом

отношении он создает роман 20 века. И в этом, как представляется, состоит необыкновенная «увлекательность» и интрига романа. Она не столько в «разнообразии происшествий, пестроте действующих лиц <...>» [Мочульский, 1995. с. 475], сколько, вопреки им, в открытии новых возможностей слова.

Есть большое искушение вспомнить в этом контексте один из рассказов Рэя Брэдбери (*Tomorrow's Child* ,1948), где речь идет о ребенке будущего: «Мы дадим ему выучить монолог Гамлета, и он станет читать наизусть, и это прозвучит как отрывок из Джойса». [Брэдбери, 1987, с. 485]. Роман Достоевского как бы вошел в то будущее литературы, когда гамлетовская идея, уходя в область подсознания героя, выражается в тексте лишь намеком, а весь внутренний ход мыслей, их связки и сцепления читатель должен домыслить сам. Достоевский — прямой предтеча модернизма и эта тема не раз становилась предметом соответствующих исследований[4]. В романе «Подросток» мы лишний раз находим этому подтверждение.

В том же коротком высказывании Аркадия о Гекубе есть и другие созвучия с Гамлетом. В словах «А тут — живи между ваших интриг, валандайся около вашей лжи, обманов, подкопов... Довольно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 129] есть отголосок гамлетовской судьбы и его размышлений.

Героя Достоевского волнует поиск «правды жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 63]. И это — истинно гамлетовский мотив, поскольку герою трагедии Шекспира даже после подробностей о гибели отца, важно не схватиться за меч с жаждой мести, а записать свои мысли и выводы по поводу услышанного: «Мои таблички, — надо записать, / Что можно жить с улыбкой и с улыбкой / Быть подлецом <...>» Шекспир, 1960, т. 6, с. 36]. Дневник подростка, его записи — тоже своеобразные «таблички», где он записывает то, что более всего волнует его воображение, память, совесть, и это его способ дойти до правды.

Представляется чрезвычайно важным, что «Заметки, планы и наброски» к роману Достоевский начинает с такой формулы: «Гамлет-христианан». [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 5]. В лаконичном двуединстве соединяются образ — князя Мышкина, «князя-Христа», к которому подросток идет на протяжении романа, и образ Гамлета. И стать Гамлетом — это тоже, в определенном

[4] См.: [Bradbury, 1990; Урнов, 1965; Хасиева, 2014].

смысле, что стать князем. «Князь Гамлет» — именно так на самом деле может звучать по-русски «принц Гамлет» и так называют его в переводе Сумарокова[5]. А вот князь Мышкин по-английски звучит также, как и «Prince Hamlet» — «Prince Myshkin»[6], и так же в английских переводах обращаются к Долгорукому, когда интересуются, не князь ли он: «Prince Dolgoruky?»[7]. И, конечно, не случайно тема князя — с одной стороны проходит лейтмотивом через весь роман, как что-то, чем Аркадий не является, а с другой — с самого начала его образ задумывается, как княжеский — «гамлетовский». Таким образом, название статьи «Уже не подросток, еще не князь» направлено на раскрытие той трансцендентальной цели, к которой автор ведет своего «подрастающего» героя с первой строки своих замыслов.

В финале подросток пишет: «Я кончил. Может быть, иному читателю захотелось бы узнать: куда ж это девалась моя «идея» и что такое та новая, начинающаяся для меня теперь жизнь, о которой я так загадочно возвещаю? Но эта новая жизнь, этот новый, открывающийся передо мною путь и есть моя же “идея”, та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что ее уже и узнать нельзя» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 451]. В начале романа, излагая свою идею «стать Ротшильдом», Аркадий записал: «Деньги, конечно, есть деспотическое могущество, но в то же время и высочайшее равенство, и в этом вся главная их сила. Деньги сравнивают все неравенства» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 74]. Постепенно, однако, в борьбе с «гнетом сильного, насмешкой гордеца, болью презренной любви» [Шекспир, 1960, т. 6, с. 71], идея «равенства» открывает другие возможности достижения, иными средствами — «княжескими», благородными. В отличие от молодого князя Сокольского и уж тем более от Ламберта, он, в конце концов, выбирает не «лакейский путь, а княжеский».

Аркадий разрабатывает свою «идею» накопления до тонкостей, но долгим ходом всего романа приходит к другому ее содержанию и к другому способу ее достижения. Как запишет Достоевский «Идея наживы тускла. Солнце закатывается над Невой» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 75]. Так по ходу романа ротшильдовская идея «тускнеет» на глазах и «“Подросток” завершается верой в новую жизнь, в новый идеал красоты» [Мочульский, 1995, с. 480].

---

[5] См.: [Сумароков, 1748].
[6] См.: [Dostoevsky, 1989].
[7] См.: [Dostoevsky].

По внутренней структуре это похоже на путь Раскольникова — рациональность идеи, почти математический расчет ее достижения и постепенный приход к тому, что путь был избран неверный. Не сама идея плоха — помочь униженным и оскорбленным или стать независимым и равным, не «лакеем», а плохо то, как предполагалось этого достичь. Идея «свободы, равенства», в которой подростка сопровождал «кровожадный» француз, резонирует с наполеоновской идеей Раскольникова.

Раскольников приходит к истине через веру и любовь Сони. Подросток также приходит через веру и любовь Сони — своей матери и через веру и любовь «отца». «Само имя ее — София — таинственно значительно <...> образ <...> Софии Премудрости Божией» [Мочульский 1995. с. 481]. А оба отца его указали путь, один — христианина, другой — Гамлета. Умирая, Макар Долгорукий напоминает, что деньги — великое искушение и напутствует, прося прислушаться к словам Христа: «Поди и раздай свое богатство и стань всем слуга» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 311].

Версилов же, по сути, сформулировал и цель «идеи» Аркадия, и иной, «гамлетовский» способ ее достижения: «Пусть всякий подвиг чести, науки и доблести даст у нас право всякому примкнуть к верхнему разряду людей» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 173].

В максиме «Гамлет — христианин» смыкаются две линии романа, здесь встречаются Версилов и Макар Иванович, сближаются развилки пути Аркадия, и здесь сходятся «великий христианин» Диккенс [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 37] и «пророк, посланный Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души человеческой» — Шекспир [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 237]. Внутренне отвечая на гамлетовский вопрос «что благородней духом», Аркадий, в конце концов, избирает путь, который ведет его туда, «где живет Бог», и так готовится стать «князем», «Гамлетом — христианином».

«Подросток» — это не только перепутья главного героя, это и путь России в пока неясное будущее. Поэтому у романа открытый финал. В нем творится сложная проекция пути человека и истории. Символично, что умирающему страннику Аркадий рассказывает что-то о коммунизме, о котором и сам решительно еще ничего не знает, да и самое слово услыхал в первый раз. Версилов же говорит о будущем, как экономист, немного как мистер Домби, объясняющий суть денег, при этом предлагает почитать Апокалипсис. Предвосхищая «Великого инквизитора», отец Аркадия пророчески формулирует

суть Женевских идей как «добродетель без Христа» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 173] и так далее.

Открытость финала романа придает особый смысл его названию. В нем как бы зашифрован вопрос: в кого вырастет человек? Так же, как заложен вопрос и в видении Медного всадника: «Куда ты скачешь гордый конь? И где опустишь ты копыта?» Иными словами: Куда устремляется Россия? Куда указывает рука истории?

Роман не исчерпывается сюжетом, порой излишне мелодраматичным, и его финал лишь условно намечен, не обличен в слова. «Подросток», как и «вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного невысказанного будущего Слова» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 237]. Будущее туманно, как туман над болотами, привидевшийся Аркадию. В записях августа 1874 года Достоевский повторяет: «Кончается вопросом Подростка: где правда в жизни? (которой он и ищет во все продолжение романа)» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 63]. Достоевский задает вопросы, а дальше — тишина — “The rest is silence” [Shakespeare, 1982, p. 980].

Метафизика романа — его огромный гносеологический диапазон. И в этом пространстве пребывает мятущаяся душа и мысль его главного героя. Он вырастает, метафорически постепенно становясь князем — «князем Гамлетом» или «князем Мышкиным» или «просто князем» — и на этом обрывается «Подросток» — «одно из самых гениальных и не до конца оцененных творений Достоевского».

Список литературы

1. Бабук, 2012 — *Бабук А.В.* Художественный прием «мир глазами ребенка» в романе Ч. Диккенса «Большие надежды» и Ф.М. Достоевского «Подросток» // Вопросы русской литературы. 2012. №22 (79). С. 190–207.

2. Баршт, 2003 — *Баршт К.* Герой Ф.М. Достоевского как подросток // «Педагогія» Ф.М. Достоевского. Сб. ст. Коломна, 2003, с. 9–20.

3. Бердяев, 1994а — *Бердяев Н.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство. 1994. Т. 2. С. 151–176.

4. Бердяев, 1994б — *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство. 1994. Т. 2. С. 7–140.

5. Боборыкина, 2016 — *Боборыкина Т.А.* Достоевский и Уайльд: Ближе, чем кажется // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2016. №34. С. 161–170.

6. Боборыкина, 1998 – *Боборыкина Т.А.* Художественный мир рождественских повестей Чарльза Диккенса. СПб.: Гиппократ, 1996. 138 с.

7. Брэдбери, 1987 – *Брэдбери Р.* И все-таки наш... // О скитаниях вечных и о Земле. М.: Правда, 1987. С. 476–493.

8. Гажева, 2018 – *Гажева И.* Свет вечерний в творчестве Ф.М. Достоевского // Sultanivski Chytannia. 2018. Вип.7. С. 225–241.

9. Даль, 2007 – *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: ОЛМА медиагрупп, 2007. Т. 4. 756 с.

10. Джойс, 1993 – *Джойс Дж.* Портрет художника в юности // Джойс Дж. Собр соч.: в 3 т. М.: Знаменитая книга, 1993. Т. 1. С. 205–445.

11. Диккенс, 1959 – *Диккенс Ч.* Рождественская песнь в прозе // Диккенс Ч. Собр. соч.: в 30 т., М.: Гос. изд-во. худож. лит-ры, 1959. Т. 12. С. 7–100.

12. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

13. Касаткина, 2003 – *Касаткина Т.А.* Два образа солнца в романе «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна, 2003. С. 53–62.

14. Касаткина, 2004а – *Касаткина Т.А.* Два образа солнца в романе «Подросток» // О творящей природе слова. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 438–446.

15. Касаткина, 2004б – *Касаткина Т.А.* Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: «Идея» героя и идея автора // Вопросы литературы. 2004. №1. С. 181–212.

16. Касаткина, 2019а – *Касаткина Т.А.* «Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского: структура образа и эстетика действия // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1. С. 16–40.

17. Касаткина, 2019б – *Касаткина Т.А.* «Живой мертвец» В.Ф. Одоевского как источник одного из базовых положений философии Достоевского и ряда структурных принципов его творчества // Литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского / отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. С. 344–353.

18. Криницын, 2010 – *Криницын А.Б.* Творчество Достоевского в контексте европейской литературы. 2010. URL: http://www.portal-slovo.ru/philology/42345.php (дата обращения: 23.08.2021).

19. Мильтон, 1986 – *Мильтон Дж.* Ареопагитика // Корабли мысли: Сборник. Английские и французские писатели о книге, чтении, библиофилах. Рассказы, памфлеты, эссе. М.: Книга, 1986. С. 22–37.

20. Мочульский, 1995 – *Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество // Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 219–564.

21. Одоевский, 1959 – *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы / прим. Е.Ю. Хин. ГИХЛ, 1959. URL: https://ruslit.traumlibrary.net/book/odoevskiy-povesti/odoevskiypovesti.html (дата обращения: 23.08.2021).

22. Пушкин 1957–1958 – *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Академия Наук СССР, 1957–1958.

23. Сумароков, 1748 – *Сумароков. А.П.* Гамлет. Трагедия. СПб.: Имп. Акад. наук, 1748. 69 с.

24. Тарасова, 2012 – *Тарасова Н.А.* Образ заходящего солнца в романе «Подросток»: Достоевский и Диккенс // Русская литература. 2012. №1. С. 124–132.

25. Уайльд, 1993 – *Уайльд О.* «Униженные и оскорбленные» Достоевского // Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2. С. 151–153.

26. Уайльд, 1912 – *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. Предисловие / пер. М. Ричардс // Уайлд О. Полн. собр. соч.: в 4 т. СПб.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс 1912. Т. 2. 3–212.

27. Урнов, 1965 – *Урнов Д.М.* Дж. Джойс и современный модернизм // Современные проблемы реализма и модернизм. М.: Наука, 1965. С. 309–345.

28. Хасиева, 2014 – *Хасиева М.* Психологизм Ф.М. Достоевского в культурной парадигме британского модернизма: дис. ... канд. филол. наук. М, 2014. 163 с.

29. Шекспир, 1960 – *Шекспир У.* Гамлет, принц датский // Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 5–157.

30. Dickens, 1984 – *Dickens Ch.* A Christmas Carol and Other Christmas Stories. NY (USA): Signet Classics, 1984, 223 p.

31. Dostoevsky, 1989 – *Dostoevsky F.M.* The Idiot / trans. by Julius Katzer. A Novel in Two Books. M.: Raduga Publishers, 1989.

32. Dostoevsky – *Dostoevsky F.M.* A Raw Youth / trans. by Constance Garnett. URL: http://gutenberg.net.au/ebooks01/0100161h.html (дата обращения: 23.08.2021).

33. Frank, 2002 – *Frank J.* The Mantel of the Prophet, 1871–1881. Princeton: Princeton University Press, 2002. 784 p.

34. Bradbury, 1990 – *Bradbury M.* The Modern World: Ten Great Writers. London: The Pegasus Library. 1990. 187 p.

35. Shakespeare, 1982 – *Shakespeare W.* The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark // The Complete Works. London; New York: Spring Books, 1982. Pp. 945–980.

References

1. Babuk, A.V. “Khudozhestvennyi priem ‘mir glazami rebenka’ v romane Ch. Dikkensa ‘Bol’shie nadezhdy’ i F.M. Dostoevskogo ‘Podrostok’” [“The Artistic Device of ‘The World Through the Eyes of a Child’ in Charles Dickens’ Novel *Great Expectations* and Fyodor Dostoevsky’s *The Adolescent*”]. *Voprosy russkoi literatury*, no. 22 (79), 2012, pp. 190–207. (In Russ.)

2. Barsht, K. “Geroi F.M. Dostoevskogo kak podrostok” [“Fyodor Dostoevsky’s Hero as an Adolescent”]. *“Pedagogiia” F.M. Dostoevskogo. Sbornik statei* [*The “Pedagogy” of Fyodor Dostoevsky. Collected Articles*], Kolomna, 2003, pp. 9–20. (In Russ.)

3. Berdiaev, N. “Otkrovenie o cheloveke v tvorchestve Dostoevskogo” [“The Revelation about Man in Dostoevsky’s Works”]. *Filosofiia tvorchestva, kul’tury i iskusstva: v 2 tomakh* [*A Philosophy of Creativity, Culture, and Art: in 2 vols.*], vol. 2, Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, pp. 7–140. (In Russ.)

4. Berdiaev, N. “Mirosozertsanie Dostoevskogo” [“Dostoevsky’s Worldview”]. *Filosofiia tvorchestva, kul’tury i iskusstva: v 2 tomakh* [*A Philosophy of Creativity, Culture and Art: in 2 vols.*], vol. 2, Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, pp. 7–140. (In Russ.)

5. Boborykina, T.A. “Dostoevskii i Uail’d: Blizhe, chem kazhetsia” [“Dostoevsky and Wilde: Closer Than It Looks”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 34, 2016, pp. 161–170. (In Russ.)

6. Boborykina, T.A. *Khudozhestvennyi mir rozhdestvenskikh povestei Charl’za Dikkensa* [*The Artistic World of Charles Dickens’ Christmas Stories*]. St. Petersburg, Gippokrat Publ., 1996. 138 p. (In Russ.)

7. Bredberi, R. “I vse-taki nash...” [“Tomorrow’s Child”]. *O skitaniiakh vechnykh i o Zemle* [*Forever and the Earth*], Moscow, Pravda Publ., 1987, pp. 476–493. (In Russ.)

8. Gazheva, I. “Svet vechernii v tvorchestve F.M. Dostoevskogo” [“The Evening Light in the Works of F.M. Dostoyevsky”]. *Sultanivski Chytannia*, issue 7, 2018, pp. 225–241. (In Russ.)

9. Dal’, V.I. *Tolkovyi slovar’ zhivogo velikorusskogo iazyka* [*Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language*], vol 4. Moscow, OLMA mediagroup Publ., 2007. 756 p. (In Russ.)

10. Dzhois, Dzh. “Portret khudozhnika v iunosti” [“A Portrait of the Artist as a Young Man”]. *Sobranie sochinenii: v 3 tomakh* [*Collected Works: in 3 vols.*], vol. 1, Moscow, Znamenitaia kniga Publ., 1993, pp. 205–445. (In Russ.)

11. Dikkens, Ch. “Rozhdestvenskaia pesn’ v proze” [“A Christmas Carol, in Prose”]. *Sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Collected Works: in 30 vols.*], vol. 12, Moscow, State Literary Publishing House, 1959, pp. 7–100. (In Russ.)

12. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

13. Kasatkina, T.A. “Dva obraza solntsa v romane ‘Podrostok’” [“Two Images of the Sun in the Novel *The Adolescent*”]. *Roman F.M. Dostoevskogo “Podrostok”: vozmozhnosti prochteniia* [*Dostoevsky’s Novel* The Adolescent: *Possible Readings*], Kolomna, 2003, pp. 53–62. (In Russ.)

14. Kasatkina, T.A. “Dva obraza solntsa v romane ‘Podrostok’” [“Two Images of the Sun in the Novel *The Adolescent*”]. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost’ slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vyschem smysle”* [*On the Poietic Nature the Word. The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Fundament of “Realism in a Higher Sense”*], Moscow, IWL RAS Publ., 2004, pp. 438–446. (In Russ.)

15. Kasatkina, T.A. “Roman F.M. Dostoevskogo ‘Podrostok’: ‘Ideia’ geroia i ideia avtora” [“Dostoevsky’s Novel *The Adolescent*: The ‘Idea’ of the Hero and the Idea of the Author”]. *Voprosy literatury*, no. 1, 2004, pp. 181–212. (In Russ.)

16. Kasatkina, T.A. “‘Mal’chik u Khrista na elke’ F.M. Dostoevskogo: struktura obraza i estetika deistviia” [“F.M. Dostoevsky’s Story ‘The Beggar Boy at Christ’s Christmas Tree’: The Image Structure and the Aesthetics of Action]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1, 2019, pp. 16–40. (In Russ.) http://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-1-16-40

17. Kasatkina, T.A. “‘Zhivoi mertvets’ V.F. Odoevskogo kak istochnik odnogo iz bazovykh polozhenii filosofii Dostoevskogo i riada strukturnyk printsipov ego tvorchestva” [“*The Live Corpse* by Vladimir Odoevsky as the Source for One of the Basic Tenets of Dostoevsky’s Philosophy and Several Structural Principles of His Work”]. *Literatura i filosofiia: Ot romantisma k XX veku. K 150-letiiu so dnia smerti V.F. Odoevskogo* [*Literature and Philosophy: From Romanticism to the 20th Century. To the 150th Anniversary of the Death of Vladimir Odoevsky*], ex. ed. and comp. by E.A. Takho-Godi, Moscow, Vodolei, 2019, pp. 344–353. (In Russ.)

18. Krinitsyn, A.B. *Tvorchestvo Dostoevskogo v kontekste evropeiskoi literatury [Dostoevsky's Works in the Context of European Literature].* 2010. http://www.portal-slovo.ru/philology/42345.php. Accessed 28 Aug. 2021. (In Russ.)

19. Mil’ton, Dzh. “Areopagitika” [“Areopagitica”]. *Korably mysli: Sbornik. Angliiskie i frantsuzskie pisateli o knige, chtenii, bibliografilakh. Rasskazy, pamflety, esse* [*Ships of Thought: A Collection. English and French Writers on Books, Reading, Bibliophiles. Stories, Pamphlets, Essays*], Moscow, Kniga Publ., 1986, pp. 22–37. (In Russ.)

20. Mochul’skii, K.V. “Dostoevskii. Zhizn’ i tvorchestvo” [“Dostoevsky. Life and Works”]. *Gogol’. Solov’ev. Dostoevskii* [*Gogol. Solovyov. Dostoevsky*], Moscow, Respublika Publ., 1995, pp. 219–564. (In Russ.)

21. Odoevskii, V.F. *Povesti i rasskazy* [*Tales and Stories*]. Comm. by E.Iu. Khin. GIKHL Publ., 1959. https://ruslit.traumlibrary.net/book/odoevskiy-povesti/odoevskiypovesti.html Accessed 23 Aug. 2021. (In Russ.)

22. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [*Complete Works: in 10 vols.*]. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1957–1958. (In Russ.)

23. Sumarokov, A.P. *Gamlet. Tragediia* [*Hamlet. A Tragedy*]. St. Petersburg, Academy of Sciences Publ., 1748. 69 p. (In Russ.)

24. Tarasova, N.A. "Obraz zakhodiashchego solntsa v romane 'Podrostok': Dostoevskii i Dikkens" ["The Image of the Setting Sun in *The Adolescent*. Dostoevsky and Dickens"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2012, pp. 124-132. (In Russ.)

25. Uaild, O. "'Unizhennye i oskorblennye' Dostoevskogo" ["Dostoevsky's *Humiliated and Insulted*"]. *Izbrannye proizvedeniia: v 2 tomakh* [*Selected Works: in 2 vols.*], vol. 2, Moscow, Respublika Publ., pp. 151–153. (In Russ.)

26. Uaild, O. "Portret Doriana Greia. Predislovie" ["The Picture of Dorian Gray. Preface"]. Trans. by M. Richards. *Polnoe sobranie sochinenii: v 4 tomakh* [*Complete Works: in 4 vols.*], vol. 2, St. Petersburg, Izdatel'stvo T-va A.F. Marks, pp. 3–212. (In Russ.)

27. Urnov, D.M. "Dzhois i sovremennyi modernizm" ["Joyce and Contemporary Modernism"]. *Sovremennye problemy realizma i modernism* [*Contemporary Problems of Realism and Modernism*], Moscow, Nauka Publ., 1965, pp. 309–345. (In Russ.)

28. Khasieva, M. *Psikhologism F.M. Dostoevskogo v kul'turnoi paradigme britanskogo modernizma* [*Fyodor Dostoevsky's Psychologism in the Cultural Paradigm of British Modernism. PhD Dissertation*]. Moscow, 2014. 163 p. (In Russ.)

29. Shekspir, U. "Gamlet, prints datskii" ["Hamlet, Prince of Denmark"]. *Polnoe sobranie sochinenii: v 8 tomakh* [*Complete Works: in 8 vols.*], vol. 6, Moscow, Iskusstvo Publ., 1960, pp. 5–157. (In Russ.)

30. Dickens, Charles. *A Christmas Carol and Other Christmas Stories*. New York, Signet Classics, 1984. 223 p. (In English)

31. Dostoevsky, F.M. *The Idiot*. Trans. by Julius Katzer. A Novel in Two Books. Moscow, Raduga Publishers, 1989. (In Russ.)

32. Dostoevsky, F.M. *A Raw Youth*. Trans. by Constance Garnett. http://gutenberg.net.au/ebooks01/0100161h.html. Accessed 23 Aug. 2021. (In English)

33. Frank, Joseph. *The Mantel of the Prophet, 1871–1881*. Princeton, Princeton University Press, 2002. 784 p. (In English)

34. Bradbury, Malcom. *The Modern World: Ten Great Writers*. London, The Pegasus library, 1990. 187 p. (In English)

35. Shakespeare, William. "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark". *The Complete Works*, London; New York, Spring Books, 1982, pp. 945–980. (In English)

Статья поступила в редакцию 29.08.2021
Одобрена после рецензирования 21.10.2021
Принята к публикации 25.10.2021
Дата публикации: 25.12.20211

The article was submitted 18 June 2021
Approved after reviewing 21 Sept. 2021
Accepted for publication 25 Sept. 2021
Date of publication: 25 Dec. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.16.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-123-129

© 2021. Марк Альтшуллер
Питтсбург, США

Два эгоиста («Униженные и оскорбленные» Ф. Достоевского и «Барнеби Радж» Ч. Диккенса)

© 2021. Mark Altshuller
Pittsburgh, USA

Two Egoists (Dostoevsky's *Humiliated and Insulted* and Dickens' *Barnaby Rudge*)

Информация об авторе: Марк Григорьевич Альтшуллер, кандидат филологических наук, почетный профессор, Питтсбургский университет, США.
E-mail: altshul@pitt.edu

Аннотация: Статья посвящена изучению рецепции Достоевским творчества Чарльза Диккенса, увлеченным читателем романов которого был русский писатель. Автор статьи показывает, что в «Униженных и оскорбленных» явственно просматривается влияние не только «Лавки древностей», но и следующего (менее популярного) романа Диккенса «Барнеби Радж» (*Barnaby Rudge*, 1841), опубликованного в русском переводе в «Отечественных записках» в 1842 году. В статье отмечается сходство отдельных коллизий, а главное — характеров героев двух романов — князя Волковского и сэра Честера, олицетворяющих тип антиромантических эгоистов, который позже получит развитие и глубину в творчестве Достоевского.

Ключевые слова: Чарльз Диккенс, роман «Барнеби Радж», «Униженные и оскорбленные», эгоисты.

Для цитирования: *Альтшуллер М.Г.* Два эгоиста («Униженные и оскорбленные» Ф. Достоевского и «Барнеби Радж» Ч. Диккенса) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 123–129. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-123-129

Information about the author: Mark Altshuller, PhD in Philology, Emeritus Professor, University of Pittsburgh, USA.

E-mail: altshul@pitt.edu

Abstract: The article is devoted to the reception of Charles Dickens by Dostoevsky, who was an ardent reader of Dickens. The author of the article shows that Dostoevsky's *Humiliated and Insulted* clearly demonstrates the influence not only of Dickens' *The Old Curiosity Shop* but also of his next, less popular, novel *Barnaby Rudge* (1841) which was published in Russian translation in the "Otechestvennye Zapiski" in 1842. The article reveals some similarities of the plot and, more importantly, between the characters of the two novels: Count Volkovsky and Sir Chester, who personify the type of antiromantic egoists which will be developed with more depth in Dostoevsky's later works.

Keywords: Charles Dickens, *Barnaby Rudge*, Fedor Dostoevsky, *Humiliated and Insulted*, egoists.

For citation: Altshuller, Mark. "Two Egoists (Dostoevsky's *Humiliated and Insulted* and Dickens' *Barnaby Rudge*)". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 123–129. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-123-129

Хорошо известно, что на роман «Униженные и оскорбленные» оказал сильное влияние роман Диккенса «Лавка древностей» (одна из главных героинь романа Достоевского, девочка Нелли, даже носит то же имя, что и протагонист у Диккенса). При этом никто, кажется, не заметил, что и другой важный герой книги Достоевского, князь Волковский («одно из важнейших лиц моего рассказа», по словам автора [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 181]), имеет удивительное сходство с одним из очень важных героев романа «Барнеби Радж» — сэром Честером.

Этот роман не принадлежит к числу самых популярных. Однако Диккенса уже тогда много читали в России. В 1844 году Белинский писал: «Этот даровитый английский писатель (Диккенс. — *М.А.*) довольно известен у нас в России; все читали его "Николая Никельби", "Оливер Твиста", "Бэрнеби Раджа", и "Лавку древностей" <...>» [Белинский, 1955, с. 184–185]. Достоевский, конечно, читал «Барнеби Радж». Он был опубликован в «Отечественных записках» в 1842 году. Нужно заметить, что в этом журнале переводы печатались полностью, без купюр. О чем редакция с гордостью сообщала: «Журнал намерен держаться однажды навсегда принятого нами правила — представлять новейшие произведения новейшей беллетристики *вполне*, не переделывая и не сокращая их, потому что мы считаем всякую переделку подобных произведений литературы неуместною и вредною для впечатления, которые должны производить они», цит. по: [Катарский,

1966, с. 82]. Так что Достоевский мог в полной мере ознакомиться с этим персонажем Диккенса, который сыграл в создании его главного отрицательного героя, с нашей точки зрения, весьма значительную роль. В дальнейшем мы попробуем сравнить обоих персонажей по некоторым основным параметрам.

Прежде всего, и это основная черта их характеров, их личности, оба они *эгоисты*. Сэр Честер в беседе с сыном, как и князь, разговаривая с Иваном Петровичем, излагает свои жизненные правила: «Все люди гонятся за деньгами <...> <таков> мой образ жизни... Я не могу жить иначе <...>. Все эти изысканные мелочи. Этот комфорт. Они мне просто необходимы[1]. Я к ним привык, я не могу обойтись без них. <...> *я терпеть не могу всяких огорчений*» (курсив мой — *М.А.*) [Диккенс, 1958, с. 150–152, 299].

Князь Волковский принадлежит к тому же совершенному типу эгоиста. Оба героя откровенно и четко формулируют свое credo: *было бы мне хорошо.* Князь Волковский с большей философской глубиной, чем английский аристократ, формулируя свои взгляды, объясняет Ивану Петровичу: «<...> в основании всех человеческих добродетелей лежит глубочайший эгоизм. <...> Люби самого себя — вот одно правило, которое я признаю. <...> Угрызений совести у меня не было ни о чем. Я на все согласен, *было бы мне хорошо*[2] (курсив мой — М.А.) и нас таких легион, и нам действительно хорошо. <...> я никогда и ни для кого не хочу упускать мою выгоду. Я люблю деньги, и мне они надобны» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 365–367].

Оба персонажа, и у Диккенса, и у Достоевского, отнюдь не принадлежат к самому высшему слою аристократического общества. Сэр Честер, был «из знатной семьи, более знатной, чем богатой. Ему грозил арест за долги — визит судебных приставов, затем тюрьма, самая обыкновенная тюрьма, в которую попадает всякая мелкая сошка, люди с очень скромными доходами. Суровый закон не делает исключений для джентельменов из хороших домов» [Диккенс, 1958, с. 366–337].

Оба пользуются покровительством более богатых и удачливых родственников. «<...> у мистера Джона Честера нашелся высокопоставленный родственник, который <...> решил помочь мистеру Честеру — не заплатить его долги, нет, а сделать его депутатом в пар-

[1] Далее Диккенс пишет: «Мистер Честер завтракал в большой комнате за прекрасно сервированным столом, весьма удобно расположившись под окном, на широком старомодном сидении, которое было много шире нынешних диванов и устлано подушками, так что могло сойти за роскошную тахту» [Диккенс, 1958, с. 142].

[2] Ср. в «Записках из подполья» хрестоматийное: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 174].

ламент от одного отдаленного городка, пока его собственный сын не достигнет совершеннолетия <...> Мистер Честер понравился королю и, преклонив колено гусеницей встал бабочкой. Джон Честер, эсквайр, получил титул и стал называться “сэр Джон”» [Диккенс, 1958, с. 367].

Волковский «уехал служить в –ю губернию, где выхлопотал себе, через покровительство одного знатного петербургского родственника, довольно выгодное место» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 181]. И позднее «Граф Наинский, его знатный родственник <...> пораженный его успехами в обществе, нашел возможным и приличным обратить на него свое особенное внимание и даже удостоил взять в свой дом на воспитание его семилетнего сына» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 182].

Оба имеют незаконных детей, погибающих к концу повествования. Честер соблазнил красавицу-цыганку, потом бросил ее. Сын вырос неграмотным, полудиким зверем, пьяницей, исполнял пакостные поручения отца, не подозревая о родстве. Кончил жизнь на виселице. Известие о его смерти отец встретил вполне равнодушно. Волковский обольстил и соблазнил красивую и добрую девушку, ограбил ее и ее отца. Никогда не интересовался ни жизнью, ни смертью ни ее, ни своей дочери Нелли.

Оба героя красивы, привлекательны, любезны, умеют пользоваться своими аристократическими манерами. О первом Диккенс сообщает: «<...> важный и приветливый джентельмен <...> <с> ровным и любезным тоном <...> приветливой улыбкой, никогда не покидавшей его лица <...> <он> сладкоречивый, изысканно-элегантный, сухощавый, хрупкого сложения <...>» [Диккенс, 1958, с. 99, 123, 115], он сумел, как мы видели понравиться даже английскому королю.

И в портрете Волковского автор подчеркивает его аристократизм: «Это был человек <...> с правильными и красивыми чертами лица <...> довольно высокого роста, и сложен изящно <...> Темно-русые мягкие его волосы почти еще не начинали седеть. Уши, руки, оконечности ног его были удивительно хороши. Это была вполне породистая красивость» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 243, 245]. Как и Честер, Волковский (при внутренней злобе и коварстве, что показано в его великолепном психологическом портрете, часть которого мы только что процитировали) «одарен многими блестящими качествами, несомненным остроумием, вкусом, неистощимою веселостью» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 182].

Эти качества делают героев особенно привлекательными для представителей прекрасного пола. И они оба в начале своей карьеры поправляют свои финансовые дела женитьбой на богатых невестах. Честер женится на дочери богатого адвоката, дед которого «торговал

телячьими ножками и колбасой». Он «хотел выдать дочь за человека знатного рода. <...> А я, — рассказывает Честер, — был младшим сыном младшего в роде — и вот женился на ней. Каждый из нас имел свою цель и получил то, чего желал: твоя мать- доступ в самое избранное, аристократическое общество, а я — большое состояние, которое при моих вкусах было мне крайне необходимо<...> В настоящее время это богатство <...> отошло в область преданий. Оно исчезло, растаяло <...>» [Диккенс, 1958, с. 149].

Князь Волковский «от родителей своих, окончательно разорившихся в Москве, не получил почти ничего <...> <принужден> служить <...> в какой-то канцелярии <...> вступал в жизнь как “голяк – потомок отрасли старинной”[3]. Брак на перезрелой дочери какого-то купца-откупщика спас его <...> Купеческая дочка, доставшаяся князю едва умела писать, не могла склеить двух слов, была дурна лицом и имела только одно важное достоинство: была добра и безответна. <...> Говорят, что еще в первый год своего сожительства с женою он чуть не замучил её своим грубым обхождением» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 181–182].

Оба героя, благополучно «усахарив»[4] своих жен, растратив их приданое, ищут богатых жен для своих сыновей, чтобы пользоваться состоянием невесток. Этот мотив является сквозным и очень важным, сюжето-образующим, в обеих книгах.

«<...> я рассчитывал, — говорит Честер о сыне, — что он сделает хорошую партию и сможет прилично обеспечить меня на склоне лет. <...> Он узнает, что целая свора наглых кредиторов предъявляет совершенно справедливые и законные требования, а уплатить им мы сможем только из приданого его жены» [Диккенс, 1958, с. 120]. Его сын Эдвард любит (и взаимно) молодую прелестную девушку. Она не богата, а отец ее смертельный враг Честера. Путем сложных интриг, обмана, похищенных писем хитрый и хладнокровный отец добивается разрыва влюбленных.

В подобной же ситуации оказывается Волковский. Он хочет женить сына на очень богатой падчерице своей возлюбленной. Мать Наташи, девушки, в которую влюблен его сын, простодушно моделирует мысли князя: «<...> ты, графиня, не беспокойся. Именье свое прожила, и долги на тебе неоплатные. А как твоя падчерица выйдет за Алешу, так их будет пара: и твоя невинная и Алеша мой дурачок; мы их возь-

---

3 Достоевский цитирует стихотворение Некрасова «Княгиня» (1856), но, конечно, ориентируется и на Евгения из «Медного всадника», чье имя «под пером Карамзина / В родных преданьях прозвучало» и который «живет в Коломне, где-то служит».

4 Словечко Достоевского в рассказе «Кроткая»: «Толстый лавочник» «уж двух жен усахарил, и искал третью» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 10].

мем под начало и будем сообща опекать; тогда и у тебя деньги будут» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 217]. Ситуация у Волковского, если смотреть на происходящее его глазами, хуже чем у героя Диккенса. Сын его искренне влюблен и живет с любимой, которая ушла к нему от родителей. Тонкой психологической игрой умный князь отрывает сына от возлюбленной и женит его на милой и доброй девушке, обладательнице вожделенных миллионов. Эта тонкая, сложная и коварная интрига, в результате которой обездоленными и несчастными оказываются добрые, хорошие люди и составляет главное содержание романа Достоевского.

У Диккенса всегда зло наказывается, а добрые, хорошие люди в той или иной степени торжествуют. Правда, в «Лавке древностей» умирает маленькая добрая Нелли (так же, как и маленький Поль, сын мистера Домби), оплаканная всеми любящими ее людьми, окруженная цветами и зелеными растениями, как и ее тезка у Достоевского. Но злодеи несут наказание, а добрые наслаждаются покоем и счастьем. То же происходит и в «Барнеби Радж». Убит на дуэли сэр Честер. Умирает в нищете предатель, секретарь лорда Гордона, получают по заслугам все злодеи участники мятежа. А сын Честера, порвав уже в первой части романа отношения с интриганом-отцом, женится в конце концов на любимой девушке. Счастлив в любви и семейной жизни его друг Джо Виллет. Благополучен и по-своему счастлив главный герой книги слабоумный, но добрый и честный Барнеби и пр.

Рассказывая о смерти маленькой Нелли, Достоевский следует за своим образцом, углубляя и еще более драматизируя его рассказ: смерть маленькой Нелли примиряет отца с согрешившей дочерью и горестно оплакивается всеми хорошими людьми из лагеря «униженных и оскорбленных», а во всем остальном в романе Достоевского все происходит ровно наоборот. Князь Волковский благополучно женит своего слабовольного сына на миллионах и наслаждается сытой и благополучной жизнью за счет доброго сына и чистосердечной невестки. Правда, он получает от Ивана Петровича плевок в лицо и пощечину, но это никак не влияет на его нравственное самочувствие. Так же, кстати сказать, как возмущение честного слесаря Вардена равнодушием сэра Честера к судьбе собственного сына никак не задевает последнего. Иван Петрович, некая (весьма условная) параллель друга Эдварда — Джо Уиллета (честный, простодушный, благородный альтруист), не только не женится на любимой девушке, но, кажется, что, дописывая свой рассказ, умирает от чахотки. Алеша полностью подчиняется требованием хладнокровного, расчетливого отца и бросает любимую девушку. Хладнокровное, расчетливое бездушное зло побеждает в этом жестоком мире.

Эгоистами, сосредоточенными на собственном «я», лелеющими свои страсти, трагедии, переживания, свой внутренний мир, были все герои романтической литературы (Алеко, Манфред, Арбенин и несть им числа). Однако у читателей их могучие натуры вызывали не только восхищение, но и неизменное сочувствие. Диккенс, оставив своему эгоисту красивую внешность, привлекательность, даже обаяние, совлек с него романтический флер, показав ничтожную мелкую, корыстную сущность, сделав его как бы перевертышем романтизма.

Можно думать, что Достоевского привлекла эта антиромантическая сущность диккенсовского персонажа. Сделав своего Волковского воплощением эгоизма, углубив психологически этот характер, Достоевский положил начало своим гениальным «хищным типам», начиная со Свидригайлова, к Ставрогину, Версилову, Ивану Карамазову (см.: [Долинин 1963, с. 62–75]).

Список литературы

1. Белинский, 1955 — *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд. АН СССР, 1955. Т. 8. 758 с.

2. Диккенс, 1958 — *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 8. 767 с.

3. Долинин, 1963 — *Долинин А.С.* Последние романы Достоевского: как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л.: Сов. писатель, 1963. 344 с.

4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

5. Катарский, 1966 — *Катарский И.* Диккенс в России. Середина XIX века. М.: Наука, 1966. 428 с.

References

1. Belinskii, V.G. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*], vol. 8. Moscow, AN SSSR Publ., 1955. 758 p. (In Russ.)

2. Dikkens, Ch. *Sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Collected Works: in 30 vols*], vol. 8. Moscow, GIKHL Publ., 1958. 767 p. (In Russ.)

3. Dolinin, A.S. *Poslednie romany Dostoevskogo. Kak sozdavalis' "Podrostok" i "Brat'ia Karamazovy"* [*Dostoevsky's Last Novels. The Creation of* The Adolescent *and* The Brothers Karamazov]. Moscow; Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1963. 344 p. (In Russ.)

4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

5. Katarskii, I. *Dikkens v Rossii. Seredina XIX veka* [*Dickens in Russia. Mid-19th Century*]. Moscow, Nauka Publ., 1966. 428 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 10.09.2021 — The article was submitted 10 Sept. 2021
Одобрена после рецензирования 22.09.2021 — Approved after reviewing 22 Sept. 2021
Принята к публикации 25.09.2021 — Accepted for publication 25 Sept. 2021
Дата публикации: 25.12.2021 — Date of publication: 25 Dec. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-130-175



© 2021. Ольга Богданова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Поэтика и текстология романа Ф.М. Достоевского «Подросток» в исследованиях русских авторов 1920–1940-х гг.

© 2021. Olga A. Bogdanova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Moscow, Russia

Poetics and Textual Analysis of Dostoevsky's Novel *The Adolescent* in the Studies of Russian Authors of the 1920s-1940s

Информация об авторе: Ольга Алимовна Богданова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Отдел русской литературы конца XIX – начала XX в., Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-7004-498X
E-mail: olgabogda@yandex.ru

Аннотация: В 1920–1940-е годы поэтика становится основным аспектом изучения романа Ф.М. Достоевского «Подросток» и в СССР, и в русской эмиграции. Особое значение приобретает работа над рукописным корпусом произведения. В обзоре рассмотрены публикации сохранившихся рукописей и основные исследования, посвященные их анализу. Этапы изучения поэтики и текстологии «Подростка» прослежены в хронологическом порядке.

Обзор состоит из трех разделов: исследования по поэтике и текстологии «Подростка» в СССР 1920-х годов (Л.П. Гроссман, Н.П. Анциферов, Р.В. Иванов-Разумник, В.Л. Комарович, М.Г. Давидович, Б.М. Энгельгардт, С.А. Аскольдов, С.Н. Дурылин, М.М. Бахтин); русская эмиграция о поэтике «Подростка» в 1920–1940-е годы (И.И. Лапшин, Р.В. Плетнев, А.Л. Бем, П.М. Бицилли, К.В. Мочульский); исследования по поэтике «Подростка» в СССР в 1930-1940-е годы (Г.И. Чулков, А.С. Долинин). Освещены главные вопросы, занимавшие советских и эмигрантских ученых 1920–1940-х годы: идейно-художественная преемственность романов «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы» как этапов развития замысла «Жития великого грешника»; творческий метод Достоевского в романе «Подросток»; творческая история и тип романа; сюжетно-композиционные особенности и нарративные

стратегии; мотивы и символы; типология и характерология персонажей, в том числе грибоедовско-пушкинские реминисценции, художественная полемика с Л.Н. Толстым и «двойничество»; прототипы персонажей; речевой стиль.

Вершиной изучения «Подростка» в первой половине XX века признана глава об этом романе в книге ученого-эмигранта К.В. Мочульского «Достоевский. Жизнь и творчество» (1947), впитавшая практически весь исследовательский дискурс по обе стороны границы СССР и давшая целостное представление о его проблематике и поэтике. При этом она свободна от следов идеологического принуждения, которое испытывали в 1930–1940-е годы советские ученые.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, роман «Подросток», первая половина XX века, советская наука, русская эмиграция, рукописный корпус, текстология, поэтика.

Для цитирования: *Богданова О.А.* Поэтика и текстология романа Ф.М. Достоевского «Подросток» в исследованиях русских авторов 1920–1940-х гг. // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 130–175. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-130-175

Information about the author: Olga A. Bogdanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Department of Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Centuries, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-7004-498X

E-mail: olgabogda@yandex.ru

Abstract: In the 1920s–1940s poetics became the main aspect of the study of *The Adolescent* both in the USSR and in Russian emigration. Of particular importance is the work on the handwritten corpus of the novel. The review examines the publications of the surviving manuscripts and the main studies devoted to their analysis. The stages of poetics studies and textual criticism on *The Adolescent* are traced in chronological order. The review consists of three sections: studies on the poetics and textual studies of *The Adolescent* in 1920s USSR (L.P. Grossman, N.P. Antsiferov, R.V. Ivanov-Razumnik, V.L. Komarovich, M.G. Davidovich, B.M. Engelgardt, S.A. Askoldov, S.N. Durylin, M.M. Bakhtin); Russian emigration about the poetics of *The Adolescent* in 1920s-1940s (I.I. Lapshin, R.V. Pletnev, A.L. Bem, P.M. Bicilli, K.V. Mochulsky); studies on the poetics of *The Adolescent* in 1930s-1940s USSR (G.I. Chulkov, A.S. Dolinin). The main issues that occupied Soviet and emigrant scholars of the 1920s and 1940s are highlighted: the ideological and artistic continuity of the novels *The Devils*, *The Adolescent*, and *The Brothers Karamazov* as the development of the idea of the plan for *The Life of a Great Sinner*; Dostoevsky's creative method in the novel *The Adolescent*; the creative history and type of the novel; plot-compositional features and narrative strategies; motives and symbols; typology and characterology of heroes, including reminiscences from Griboedov and Pushkin, artistic polemics with L.N. Tolstoy and "duality"; prototypes of characters; speech style. The chapter on the novel in the book *Dostoevsky. Life and Works* by the emigrant scholar K.V. Mochulsky (1947) is recognized as the pinnacle of the study of *The Adolescent* in the first half of the 20th century, as it absorbed practically the entire research discourse on both sides of the USSR border and gave a complete picture of its problems and poetics. At the same time, the book is free from the traces of ideological coercion that Soviet scholars experienced in the 1930s and 1940s.

Keywords: Dostoevsky, *The Adolescent*, first half of the 21st century, Soviet academy, Russian emigration, manuscript corpus, textual criticism, poetics.

For citation: Bogdanova, O.A. "Poetics and Textual Analysis of Dostoevsky's Novel *The Adolescent* in the Studies of Russian Authors of the 1920s–1940s". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 130–175. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-130-175

Как уже говорилось в первой части нашего обзора[1], собственно научное литературоведческое осмысление «Подростка» началось и в СССР, и в русской эмиграции в 1920-е годы и было тесно связано с изучением поэтики этого романа, а также с работой над его рукописным корпусом. Еще до революции он был частично доступен исследователям по договоренности с А.Г. Достоевской, хранившей автографы писателя в «Музее памяти Ф.М. Достоевского» в здании Московского исторического музея. В конце 1910-х годов с ними работали Л.П. Гроссман и В.Л. Комарович. Плодом их деятельности стали следующие публикации: «Из “Подростка”: о Льве Толстом» [Гроссман, 1919, с. 83–85]; «Эпизод из “Подростка”» (неизданный отрывок из части II, главы IX — об Арише. — *О. Б.*). Отрывки из разных рукописей (в том числе из «Подростка» — из речи Версилова о невозможности любить людей. — *О. Б.*) [Творчество, 1921, с. С. 20–24, 27]; «Рукописные варианты романа “Подросток”» [Комарович, 1922а, с. 217–230] («всего 3 крупных фрагмента и 6 мелких, среди которых рукописные варианты “Исповеди” Версилова и диалога Аркадия с Ахмаковой (в 6 главе III части), самостоятельный эпизод романа о девочке в снегу, программа 1-й и 2-й глав II части, черновой набросок разговора Версилова и Подростка в 1-й главе II части, вариант первого диалога Подростка и Ахмаковой в 4-й главе II части, короткая программная запись в конце 4-й главы II части, слова Подростка “маме” о Христе в 5-й главе II части (“больше и содержательнее печатного текста”), сцена свидания Версилова и Ахмаковой (10-я глава III части)») [Комарович, 1922а, с. 217].

Кроме того, рукописи «Подростка» находились в архиве Пушкинского Дома в Петрограде-Ленинграде, в 1920-е годы с ними работал Комарович, подготовивший их публикацию под общим названием “Handschrifte, Aufzeichnungen, Varianten und Briefe zu den Roman ‘Der Jungling’” [«Рукописные материалы, варианты и переписка о романе “Подросток”» (*нем.*)] в томе “Der unbekannte Dostojewski” [«Неизвестный Достоевский» (*нем.*)] (1926) в составе серии «Наследие Достоевского», выходившей в переводе на немецкий язык в Мюнхене в 1925–1931 годах. Заглавия напечатанных в книге “Der unbekannte Dostojewski” статей и материалов Комаровича, имеющих отношение к «Подростку», в обратном переводе на русский язык звучат так: «Реконструкция наброска Достоевского к роману “Житие

[1] См.: [Богданова, 2021].

великого грешника”» (с. 75–105), «Рукописные материалы к роману “Подросток”» (с. 447–497), «Рукописные варианты “Исповеди” Версилова», «Самостоятельный эпизод из романа “Подросток”», «Рукописные варианты диалогов Подростка с Ахмаковой», «Более мелкие варианты в рукописи “Подростка”» (с. 498–519), «Переписка о “Подростке”» (с. 519–536). Опубликованные здесь Комаровичем рукописи «Подростка» — из собраний Пушкинского Дома и Московского исторического музея. «Переписка о “Подростке”» — подборка фрагментов писем Ф.М. Достоевского 1874–1875 годов к А.Г. Достоевской и Н.А. Некрасову и этих лиц — к Достоевскому, содержащих сведения о замысле романа и ходе работы над ним, см.: [Handschrifte, 1926, S. 445–536].

Именно на эти рукописные материалы опирались большинство советских и эмигрантских исследователей поэтики и творческой истории «Подростка» в 1920–1940-е годы, в том числе Комарович, Гроссман, участники Пражского семинария по Достоевскому (А.Л. Бем, Р.В. Плетнев, И.И. Лапшин), К.В. Мочульский.

Неопубликованная в первой половине XX века часть рукописей предпоследнего романа Достоевского — три объемных черновых тетради 1874–1875 годов с записями, отражающими поиск сюжета, характеров, разработку идеи и плана романа, формы его повествования и отдельных мотивов, — с конца 1921 года хранилась в Центрархиве (с 1930-х годов — в ГАФКЭ и затем в ЦГАЛИ[2]), см.: [Документы, 1922, с. III, VI; Описание, 1957, с. 102–103]. Помимо уже напечатанных автографов, этими тетрадями активно пользовались в своих работах о творческой истории «Подростка», публикуя и комментируя фрагменты их содержания, Г.И. Чулков в книге «Как работал Достоевский» (1939), и — в особенности — А.С. Долинин в книге «В творческой лаборатории Достоевского (История создания романа “Подросток”)» (1947)[3]. Именно Долинину удалось полностью обнародовать эти черновые тетради в 1965 году, см.: [Литературное наследство, 1965]. В 1937 году небольшой фрагмент одной из них — запись от июня-июля 1874 года, содержащую список книг на французском языке, которые Достоевский хотел бы прочитать в Эмской

[2] ГАФКЭ — Государственный архив феодально-крепостнической эпохи, с 1941 года ЦГАДА (Центральный государственный архив древних актов); ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства, с 1992 года РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства).

[3] Эта работа была переиздана с дополнениями в составе книги: [Долинин, 1963]. Часть «История создания романа “Подросток”» напечатана на с. 5–214.

библиотеке во время лечения в Германии, — опубликовал Гроссман, см.: [Литературное наследство, 1937, с. LXXVII]. Кроме того, в 1940-е годы с содержанием указанных тетрадей по книге Чулкова частично познакомился ученый-эмигрант Мочульский.

Среди рукописей, с которыми работали исследователи «Подростка» в 1920–1940-е годы, также необходимо назвать план неосуществленного романа Достоевского «Житие великого грешника», из которого во многом выросли три последних произведения писателя, в первую очередь «Подросток». Впервые «Житие...» было опубликовано Гроссманом в упомянутой книге «Творчество Достоевского. 1821–1881–1921» [См.: Творчество, 1921, с. 7–11]. Затем появилось в сопровождении статьи Н.Л. Бродского «Угасший замысел» в одном из выпусков Центрархива, см.: [Бродский, 1922]. Кроме того, в реконструированном виде оно было представлено в статье Комаровича «Ненаписанная поэма Достоевского», см.: [Комарович, 1922б].

В 1927 году в составе Полного собрания художественных произведений Достоевского в 13 томах под редакцией Б.В. Томашевского и К.И. Халабаева впервые вышел в свет критически проверенный по рукописям и прижизненным изданиям текст «Подростка», см.: [Достоевский, 1926–1930, т. 8], сопровождаемый научным комментарием. Отныне (вплоть до конца 1950-х годов, времени выхода 10-томника Достоевского), см.: [Достоевский, 1957] большинство исследователей романа опирались именно на это издание.

В отличие от других произведений писателя, «Подросток» обладал наиболее полным и хорошо сохранившимся рукописным корпусом, благодаря чему стал благодатным материалом для исследования особенностей творческого процесса Достоевского. Именно к его изучению был впервые применен в достоевсковедении 1920-х годов провозглашенный в 1923 году (на основе изучения творчества А.С. Грибоедова) телеогенетический метод, так называемый «новый путь литературной науки» [Пиксанов, 1923], впоследствии получивший название «творческой истории произведения». Однако семинаристам Пиксанова в Петроградском университете, в частности Комаровичу, его принципы стали, по-видимому, известны еще в 1910-е годы. Что же это за метод?

Сосредоточенный на изучении крупных художественных произведений, шедевров, телеогенетический метод утверждал, что они не могут быть «до конца и полностью поняты вне своей творческой истории», которая «начинается, когда возникает первый

[их] замысел, и кончается, когда поэт наложил последний штрих на [их] текст». «Все, что вторгается в творчество между возникшим замыслом и замыканием работ, имеет ближайшие права на включение в творческую историю»: «данные внешней биографии поэта», литературные влияния, общественные влияния, «житейские прототипы художественных образов» и др., см: [Пиксанов, 1923, с. 99, 102, 111–113]. Говоря о необходимости перехода от историко-культурного к «эстетическому, формальному» изучению литературы как «словесного художества», Пиксанов писал: «<...> любой эстетический элемент, любая поэтическая форма <...> могут быть научно осознаны <...> только в полном изучении их зарождения, созревания и завершения», см.: [Пиксанов, 1923, с. 96, 99], которое становится возможным при сличении разновременных рукописных вариантов и имеющихся печатных редакций, т. е. в результате текстологического анализа. Также Пиксанов отмечал, что «через историю создания постигается завершительный смысл произведения, понимание творческой личности поэта» [Пиксанов, 1923, с. 105].

В широком смысле практически все изучение поэтики «Подростка» в СССР и эмиграции в 1920–1940-е годы, за единичными исключениями, проходило в рамках телеогенетического метода, вобравшего в себя и рассмотрение литературных влияний, и установление прототипов персонажей, и динамику характеров в произведении, и своеобразие его сюжетно-композиционных особенностей, и анализ мотивов и символов, и эволюцию речевого стиля, и исследование духовно-психологического склада личности автора романа.

Прежде чем приступить к обзору научных текстов конкретных ученых, писавших в указанные десятилетия о поэтике романа «Подросток», укажем на условность разделения их списка на отечественную и эмигрантскую части по следующим причинам: во-первых, большинство из этих исследователей сформировались в одном научном контексте конца 1910 — начала 1920-х годов в России и, таким образом, имели сходные методологические и мировоззренческие предпосылки; во-вторых, до конца 1920-х годов советская и эмигрантская ветви науки о Достоевском были практически сообщающимися сосудами благодаря личным контактам (например, стажировке ученицы Комаровича Т.А. Крюковой в Карловом университете в Праге в 1925–1926 годах; переписке А.Л. Бема с А.С. Долининым; публикациям советских ученых: Гроссмана, Долинина, Комаровича и др. — в томах серии «Наследие Достоевского» в Мюнхене и т. п.),

см.: [Магидова, 2003; Богданова, 2015] и информационному обмену (обоюдной доступности книг и статей о Достоевском в Германии, Чехии, Франции, Болгарии и СССР; взаимному журнальному рецензированию достоевсковедческих публикаций), см., напр.: [Бережков, 1928]. Положение изменилось в 1930–1940-е годы. Однако в СССР в это время исследования о Достоевском практически сошли на нет, подробнее см.: [Богданова, 2019]; Пражская же школа, напротив, создала свои основные труды о писателе, опубликованные в трех сборниках «О Достоевском» в 1929, 1933 и 1936 годах. В послевоенные годы «железный занавес» опустился окончательно, но и исследования о «Подростке» с той и с другой его стороны в буквальном смысле слова единичны: в СССР — это книга Долинина, в эмиграции — Мочульского. Условия работы обоих ученых были неидеальны: если первый подвергался грубому идеологическому давлению в интерпретации творческой истории романа, то второй не имел прямого доступа к отечественным архивам с неопубликованными рукописями «Подростка».

Важно также отметить, что именно в 1920–1940-е годы, в отличие от предыдущего периода, впервые появляются научные работы, целиком посвященные «Подростку» (В.Л. Комаровича, И.И. Лапшина, А.Л. Бема, А.С. Долинина), а не рассматривающие этот роман среди других произведений Достоевского; и не случайно, что это статьи и книги о поэтике и творческой истории, обусловленные интересом к рукописному корпусу предпоследнего романа писателя.

а) Исследования по поэтике и текстологии «Подростка» в СССР 1920-х годах

Итак, приступим к рассмотрению работ 1920–1940-х годов по указанной тематике в хронологической последовательности. Открывает наш список концептуальное предисловие **Л.П. Гроссмана** «От редактора» к уже упомянутому сборнику статей и материалов «Творчество Достоевского. 1821–1881–1921» (1921) с публикацией рукописей плана «Жития великого грешника» и эпизода из «Подростка», а также напечатанная в том же сборнике статья Гроссмана «Рукописи Достоевского». В предисловии ученый намечает ближайшие задачи изучения Достоевского: установление «критически проверенного текста» его произведений, сбор «сведений о рукописях писателя», выявление «художественных форм» и «литературных приемов» Достоевского, «разработка различных проблем поэтики,

композиционных заданий и стиля его писаний» [Творчество, 1921, с. V, VI, X]. В статье о рукописях Достоевского дается краткая характеристика рукописного корпуса «Подростка»; новый эпизод из подготовительных материалов к этому роману (об Арише) трактуется как частичное возвращение к когда-то оставленному перед написанием «Преступления и наказания» замыслу «Пьяненькие» [Творчество, 1921, с. 6].

В книге «Семинарий по Достоевскому» (1922) в части IV «Заметки о языке Достоевского» Гроссман неоднократно обращается к «Подростку», при этом, в нарушение религиозно-философской традиции Мережковского-Бердяева, произведения писателя 1840–1870-х годов анализируются им как единый текст. По Гроссману, «язык <...> Достоевского, который часто обвиняли у нас в монотонности и неотделанности, подвергался тщательной подготовительной разработке, а судя по рукописям писателя, и позднейшей строгой отделке. Стилистика Достоевского, сложная, своеобразная и богатая, еще ждет обстоятельных монографических исследований» [Гроссман, 1922, с. 72–73]. А пока примеры неологизмов, сравнений, эпитетов, народного языка и «общих приемов выразительности», помимо других произведений, обильно приводятся из текста «Подростка»: это и словесный портрет Версилова, и ёмкий лаконизм слов о быстро увядающей, уходящей в «тех, кого любят», красоте русских женщин, и меткие народные выражения в речи персонажей, и мн. др.

В известных работах **Н.П. Анциферова** «Душа Петербурга» (1922) и «Петербург Достоевского» (1923) также находим немало обращений к «Подростку». Исследуя литературную «личность» города посредством своего локально-исторического метода, Анциферов сопоставляет петербургскую образность «Подростка» с эмпирическими впечатлениями от реальной невской столицы России. По мысли ученого, через «физиологию города» «взоры» Достоевского проникают в «*таинственные недра [его] души*». Так писатель «открывает <...> новую страницу в истории восприятия Петербурга», о чем, в частности, свидетельствует признание Версилова: «я люблю иногда <...> от ужасной душевной скуки <...> заходить в разные <...> клоаки. Эта <...> заикающаяся ария из Лючии, эти половые в русских до неприличия костюмах, этот табачище, эти крики из биллиардной — все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим». Так Достоевский «начинает прозревать за этой отталкивающей оболочкой “миры иные”»: «*ночн[ую] сторон[у] души*

города», «подполье души человека, *подполье города*», «*ковчег нашего личного былого*» (те «счастливые места», которые Подросток любил посещать, чтобы «погрустить и припомнить»), см.: [Анциферов, 1991, с. 114, 116, 164]. Кроме того, Анциферов соотносит реальные пейзажи Петербурга с адресами персонажей и событий романа «Подросток»: местами жительства «мамы» Аркадия, Татьяны Павловны, Васина, Крафта, маршрутами скитаний Подростка по городу, см.: [Анциферов, 1991, с. 194–198].

Также Достоевский, по Анциферову, изображает «мокроту», «мокрый снег» как одну из стихий Петербурга и возводит эту черту города к «Пиковой даме» А.С. Пушкина, прежде всего в «Подростке». При этом «фантастичность» здесь проявляется «не <...> в дуалистическом рассечении жизни на явь и сон, прозу и поэзию, быль и сказку», но в «неразличимости противоположных начал, в их нераздельной слитности», когда город «перестает быть самим собой и оборачивается неведомым ликом», «превращается в какой-то лунный ландшафт», становится «оборотнем». Такова в восприятии Подростка одна из вечерних петербургских улиц: «Совсем уже стемнело, <...> подымался скверный петербургский ветер <...> и взвевал кругом пыль и песок. Сколько угрюмых лиц простонародья, торопливо возвращавшегося в углы свои с работы и промыслов!», см.: [Анциферов, 1991, с. 209–215].

Р.В. Иванов-Разумник в книге «Вершины. Александр Блок. Андрей Белый» (1923) также поместил Петербург «Подростка» в общую мифо-символическую парадигму с «Пиковой дамой» Пушкина, но вдобавок еще и с одноименной оперой П.И. Чайковского, поэмой «Возмездие» Блока и романом «Петербург» Белого: «Музыка Чайковского жутко вскрывает смысл пушкинского “анекдота”: смерть, тлен, небытие, кошмар, марево, сон — вот его основы. <...> А что Чайковский не исказил произвольно облик пушкинской “Пиковой дамы”, но лишь конгениально отразил его в своем творчестве, — этому лучший свидетель Достоевский. Ибо это он, почти за четверть века до Чайковского, <...> сказал словами и понятиями о “Пиковой даме” то самое, что Чайковский выразил в художественных звуках <...>.

“<...> Петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре — чуть ли не самое фантастическое в мире <...>. В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германа из *Пиковой дамы* (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из

петербургского периода!) — мне кажется, должна еще более укрепиться... А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его <...> бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне... <...>”.

Вот “Пиковая дама” Пушкина в конгениальном отражении Чайковского и понимании Достоевского. Надо ли <...> подчеркивать связь всего этого с первым “Петербургом” Андрея Белого, с “Возмездием” Александра Блока? <...> Другие слова, но те же понятия — ибо все та же здесь “категория льда”, сон, кошмар, майя, “nihil”, смерть, провал, все та же “ариманическая пелена” лежит над Петербургом “Пиковой дамы”, <...> Андрея Белого и <...> Александра Блока (и <...> над петербургскими повестями Гоголя и петербургскими романами Достоевского)», см.: [Иванов-Разумник, 1923, с. 165–166].

Особое место среди писавших о «Подростке» занимает **В.Л. Комарович**. Он первый в достоевсковедении начал специальное изучение этого романа и полностью посвятил ему несколько текстологических и концептуально-исследовательских работ: «Рукописные варианты романа “Подросток”» (1922), «Генезис романа “Подросток”» (1925)[4], «Роман Достоевского “Подросток” как художественное единство» (1924), см.: [Комарович, 2018, с. 153–191, 259–274]. Две последние по своему содержанию являются продолжением статьи «Ненаписанная поэма Достоевского» (1922), см.: [Комарович, 2018, с. 102–128], на что имеется указание самого автора в последней сноске к указанной статье. Исследуя в ней план «Жития великого грешника», Комарович увидел в «Подростке» наиболее яркую попытку воплощения неосуществленного в 1869–1870 годах эпического «житийного» замысла.

Впервые интерес Комаровича к этому роману зафиксирован в 1917 году, во время командировки из Петроградского университета в «Музей памяти Достоевского» в Москве. Молодого ученого привлекала, по-видимому, сравнительная малоисследованность «Подростка», прижизненной критикой писателя встреченного неприязненно, а в Серебряном веке удостоившегося лишь эпизодического внимания. Но главное — роман «Подросток», по сравнению с другими произведениями Достоевского, имел сохранившийся

[4] Написана раньше, хоть и напечатана позже статьи «Роман Достоевского “Подросток” как художественное единство».

в наиболее полном виде рукописный корпус, что позволяло проследить все стадии творческой работы писателя.

Сам Комарович как исследователь Достоевского считал себя непосредственным продолжателем Вяч.И. Иванова, впервые осуществившего синтез дотоле независимых приемов историко-литературного исследования: религиозно-философского, биографического и формально-эстетического — в работе «Достоевский и роман-трагедия» (1911). Ивановская статья ответила синтетическим устремлениям Комаровича и вдохновила его на создание собственной методологии. Закономерно, что в исследованиях Комаровича телеогенетический метод становится основой пневматологического, придавая последнему научную конкретность и точность.

В статье «Ненаписанная поэма Достоевского» в едином тексте приводятся как разобранная на цитаты рукопись плана «Жития великого грешника» Достоевского, так и ее научная интерпретация, — т. е. представлена связная реконструкция намеченных Достоевским романов о «великом грешнике». В первой части статьи выдвинута и развернута авторская гипотеза о духовной конституции Достоевского как «экстатического», а не «созерцательного» художника, восходящая к статье Вяч.И. Иванова «Достоевский и роман-трагедия». По мысли Комаровича, духовная жизнь Достоевского определялась не эволюционным развитием и накоплением смыслов, но разрозненными мистическими прорывами в «миры иные» — «мгновенными озаряющими перерождениями», среди которых: «видение на Неве» 1840-х годов, эшафот 1849 года, начало эпилептических припадков и некое «озарение», произошедшее в июле— августе 1867 года в Дрездене. Оно-то и стало импульсом к замыслам «Атеизма», «Жития великого грешника» и к трем последним романам писателя. Особенно явственно осколки жизнеописания «великого грешника» обнаруживаются в судьбе юного героя «Подростка». По мысли Комаровича, сознательные цели Достоевского были заданы «идеологией» утопического гуманизма и заключались в постоянном стремлении найти секрет «мировой гармонии», практический рецепт «земного рая». Эпическая форма произведения — признак того созерцательного приятия жизни (а не катастрофического ее переживания), достижения которого так жаждал Достоевский. Но достичь никогда не мог по причине своего духовного «дионисизма». Так что неосуществленность замысла «Жития великого грешника» была заранее предрешена; то, что Достоевский всякий раз, ставя перед со-

бой задачу эпического характера, «сбивался» на «роман-трагедию», закономерно. Эпическая форма не соответствует духовной конституции Достоевского — вот причина, по которой «поэма» так никогда и не была написана. Итак, форма, по Комаровичу, непосредственное и наиболее искреннее выражение духовного строения художника. Симптоматично, что форма окончательного текста «Подростка» также не житийно-эпическая (Комарович здесь практически отождествляет эти понятия)[5]. Исследователь намечает новую задачу: проследить творческую эволюцию этого романа и тем самым привести новое доказательство органического характера последовательных неудач Достоевского в осуществлении эпического замысла.

В статье «Генезис романа “Подросток”» автора интересует прежде всего история трансформации первоначального замысла Достоевского. Для этого он исследует, путем текстологического анализа известных ему рукописей «Подростка»[6], изменения в системе образов и сюжетном сложении произведения. На основе текстуальных сопоставлений Комарович доказывает, что характер Подростка тождествен с «великим грешником» юношеского периода. Таким образом, в генетической первооснове романа он видит новую попытку Достоевского осуществить эпический замысел 1869–1870-го годов. Однако в законченном произведении на первом плане оказывается история Версилова — Ахмаковой. Исследователь по рукописям прослеживает этапы вырастания нового замысла в ущерб раннему, «житийному», процесс замены одного главного героя другим. История Версилова и Ахмаковой постепенно изнутри разрушает первоначальную структуру. В законченном тексте «житийный» замысел предстает лишь в нескольких отрывках.

Воссоздание творческой истории «Подростка» позволило Комаровичу прийти к важным для понимания сюжетно-композиционных особенностей этого романа выводам, а также выявить

[5] Полемизируя с его точкой зрения, Г.Б. Пономарева утверждает принципиальное различие жития и эпоса: житийный замысел Достоевского, по мнению исследовательницы, отнюдь не метафора, он непосредственно восходит к традиции древнерусской литературы, и признаки эпического и биографического времени, характерного для европейского и русского романа Нового времени, в частности для «Войны и мира» Л.Н. Толстого, в нем отсутствуют, см.: [Пономарева, 2016, 2018, с. 252].

[6] В статьях 1920-х годов В.Л. Комарович строил свою концепцию, опираясь на рукописи «Подростка» из собраний Московского исторического музея и Пушкинского Дома. С черновыми тетрадями из собрания Центрархива он, по-видимому, не работал. В 1930–1940-е годы их анализировали в своих книгах Г.И. Чулков и А.С. Долинин. Частично с ними познакомился и К.В. Мочульский по книге Чулкова 1939 года.

ключевые принципы поэтики Достоевского-романиста в последней статье цикла — «Роман Достоевского “Подросток” как художественное единство». Исходя из целесообразности всех художественных элементов произведения для передачи определенного духовно-философского задания, он сделал следующие заключения. В своем творчестве Достоевский исследовал трагическое противоречие между двумя обособленными мирами: «мечтательством» и «живой жизнью». Это противоречие — содержание главного сюжетного мотива «Подростка», любви-ненависти Версилова и Ахмаковой, — писатель стремился распространить на все многообразие романа, как бы изобличая его мировую сущность. Отсюда в «Подростке» пять самостоятельных сюжетов: Версилов — Ахмакова; Аркадий; старик князь — Анна Андреевна; князь Сережа — Лиза; самоубийца Оля и ее мать — при отсутствии общего, объединяющего. Достичь структурной цельности произведения Достоевскому удалось, считает Комарович, благодаря обращению к иному, несюжетному, не «прагматическому» принципу художественного единства. Для этого необходим выход за границы литературы в более широкую эстетическую сферу, взгляд на литературу как на один из видов искусства, в ряде черт родственный живописи, музыке, танцу с присущим им динамическим началом художественного единства. Так что пять прагматически не связанных между собою мотивов «Подростка» входят, тем не менее, в органическое соотношение друг с другом благодаря качественной однородности своей динамической структуры, отличаясь при этом друг от друга количественно, степенью напряженности. В этом смысле роман Достоевского может быть уподоблен, по мысли Комаровича, художественному целому в полифонической музыке, см.: [Комарович, 2018, с. 169–173].

Отметим, что здесь Комарович отчасти развивает мысли Иванова о музыкальном субстрате «романа-трагедии», в свою очередь подсказанные последнему известной работой Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», и в то же время учитывает суждения датского эстетика-неокантианца Б. Христиансена (подробнее см.: [Богданова, 2014]) о «телеологической динамике» музыкального произведения. Понятие «доминанта», воспринятое от Христиансена не только Комаровичем, но и М.М. Бахтиным, и русскими формалистами, взято первым из теории музыки и затем, через общеэстетическую почву, перенесено на явления других искусств, в том числе художественной литературы. Такое же происхождение имеет понятие «полифония»,

также, наряду с Ивановым[7], подсказанное русским литературоведам еще в 1910-х годах Христиансеном[8], — в его учении о сопровождающих «доминанту» мотивах, усиливающих ее своим созвучием или контрастом, окружающих ее игрой вариаций [Христиансен, 1911, с. 204]. Первым аналогию романа Достоевского с полифонической музыкой провел Комарович, затем — Бахтин, чье определение «полифонический роман» приобрело широкую известность.

Важно, что Комарович, в отличие от Бахтина, в романе Достоевского отметил объединяющую все его «мотивы» «телеологию» (также актуальная для Христиансена категория), связанную с личностью самого автора. «Индивидуальный волевой акт», служащий, по Комаровичу, основой единства романа Достоевского, — это «акт» не персонажный, но авторский. В основу своей программной статьи Комарович положил концепцию художественного произведения как «телеологического единства», состоящего из «напряженности и разрешения»: его структуру определяет универсальный духовно-психологический «закон целесообразной активности», принцип направленности «индивидуального волевого акта» к «сверхличному», см.: [Комарович, 2018, с. 190–191]. Так формально-эстетический метод в системе Комаровича вновь смыкается с пневматологическим.

Исследованию нарративных стратегий Достоевского-художника посвящена статья **М.Г. Давидовича** «Проблема занимательности в романах Достоевского» (1924). При рассмотрении приемов, «которыми пользуется писатель для специфической цели заинтересовывания своих предполагаемых собеседников» [Давидович, 1924, с. 104], автор многократно обращается к роману «Подросток». Так, например, прием «забегания вперед» иллюстрируется заявлением Аркадия о своем намерении «стать Ротшильдом»: «”Для чего, зачем, какие я именно преследую цели, об этом будет после”. Эта фраза настораживает внимание, заставляет читателя предполагать в “идее” нечто важное для действия романа, но несколько ниже сам Подросток открывает, что недосказанность была для него лишь уловкой, цель коей — заинтриговать читателя» [Давидович, 1924, с. 105]. Прием «предупреждения» о неожиданности последующих событий — заявлением эпизодического героя романа Афердова о том, что

---

7 Преемство Бахтина в этом аспекте от Иванова давно замечено исследователями. См., например: [Кристева, 2002]; [Садаёси, 1988]; [Фридлендер, 1994]; [Магомедова, 2008].

8 О полигенетичности термина «полифония» в литературоведении подробнее см.: [Богданова, 2016].

«деньги, на которые играет Подросток в рулетку, принадлежат не ему. “Вот это-то и была та прелюдия, которой потом, через несколько дней, суждено было иметь такие последствия”» [Давидович, 1924, с. 106–107]. Прием «стилистического ударения», предполагающий акцент на некоторых выражениях или событиях, разъясняется репликой Версилова Подростку об отсутствии у князя Сережи денег, эта фраза, в восприятии Аркадия, «была ужасно *значительна*, я осекся на месте» [Давидович, 1924, с. 107]. Также, по мысли Давидовича, занимательности повествования способствует «перерыв в действии»: например, «развязка загадочной встречи героя романа и Ламберта надолго отодвигается вследствие болезни Аркадия, разговоров его с отцом (Макаром Долгоруким. — *О. Б.*) и вставных рассказов последнего» [Давидович, 1924, с. 115]. Наконец, в центре повествования — фигура «загадочного» героя, Версилова, который дан глазами сына, через его меняющиеся мысли и чувства. В результате «читатель недоумевает, прав ли Подросток или нет» в оценке своего кровного отца. Но «Достоевский сам от себя не помогает» читателю разобраться и «предоставляет его колеблющемуся и рефлектирующему Подростку <...>», вслед за которым «и мы, читатели, остаемся во власти догадок и сомнений» [Давидович, 1924, с. 128].

Как известно, в своей знаменитой статье «Идеологический роман Достоевского» (1924) **Б.М. Энгельгардт** сделал важное наблюдение: «Достоевский — историк “случайного племени”» разночинной городской интеллигенции, в отличие от изобразителя помещичьей «дворянской души» Л.Н. Толстого. Поэтому «система» романов Достоевского образует «своеобразную художественную “феноменологию духа” русской интеллигенции», см.: [Энгельгардт, 1924, с. 83–85, 91]. В этих выводах исследователь опирается на опубликованный Гроссманом в книге «Библиотека Достоевского» [Гроссман, 1919] монолог Версилова о Льве Толстом из рукописи «Подростка», произнесенный героем в беседе с Аркадием: «он почти историограф нашего дворянства или, лучше сказать, нашего культурного слоя, завершающего собою “воспитательный период нашей истории”. <...> *Как бы там ни было, хорошо все это или дурно само по себе, но тут уже выжитая и определившаяся форма, тут накопились правила, тут своего* рода честь и долг»[9]. И если «красивый тип» родового дворянина крепок «формой», ставшей «доминантой

[9] В окончательном тексте «Подростка» эти мысли были перенесены в эпилог и отданы московскому воспитателю Аркадия Николаю Семёновичу.

его художественного изображения», то тип интеллигента, «героя из случайного семейства», напротив, нуждается для своего показа в «идее», которая немедленно претворяется в действие. Таким образом, заключает Энгельгардт, превалирующее в романах Толстого «предание» у Достоевского сменяется господством идеологии, см.: [Энгельгардт, 1924, с. 84–85].

В опубликованной в том же «долининском» сборнике статье **С.А. Аскольдова** «Психология характеров у Достоевского» (1924) подчеркивается «внутреннее родство» персонажей, выводимых романистом в 1860-1870-е годы: они «образуют довольно правильные рядоположения, в которых один пошел в каком-то отношении дальше другого <...>. В этом смысле герои Достоевского несомненно друг друга дополняют и уясняют <...>», их нельзя «рассматривать вполне изолированно», это «одна духовная семья», в частности Раскольников, Ставрогин, Версилов, Иван Карамазов, см.: [Аскольдов, 1924, с. 6, 17]. Аскольдов выделяет их характерные черты: «душевные раздвоения» и «чрезмерную эмоциональную чувствительность», см.: [Аскольдов, 1924, с. 6, 9], — которые подтверждаются примерами из соответствующих произведений писателя, в том числе из «Подростка». Так, «[д]войственность Версилова <...> имеет свой источник не в мыслях, как у Раскольникова и Ивана Карамазова, а в чувстве <...> к Ахмаковой <...>. С наибольшей силой <...> она проявляется, когда Версилов стоит на пороге своего освобождения от фатума. Тут именно обнаруживается, что человек может твердо решиться на одно и в то же самое время, уже помимо своей воли <...>, действовать в совершенно противоположном направлении» [Аскольдов, 1924, с. 13]. В пример приводятся эпизоды с раскалыванием иконы и желанием растоптать букет.

«Версилов, в противоположность Раскольникову и Карамазовым, натура более эмоциональная. В умственном отношении он им не уступает, только его рефлексия более жизненная, конкретная и многосторонняя: никаких особых теорий он не строит, но постоянное и весьма тонкое размышление над жизнью его не покидает <...>. Его <...> интересует осмысливание истории и ее духовной культуры. <...> Новым по отношению к Карамазову и Раскольникову является его эстетизм, <...> не теоретический <...>, а именно жизненно-практический. Он любит духовно красивое и сам не может действовать иначе, как красиво. Но этот эстетизм <...> образует с этическим началом то своеобразное единство, которое называется

духовным благородством. Можно сказать, это основная струна его личности». Кроме того, у Версилова есть «своя общественно-историческая идея — идея будущего человека», которая связана со славянофильством и прикреплена к русскому дворянству, а в философском отношении — к деизму. Однако со спокойным развитием идеи в его сознании резко диссонирует «фатум» страсти к Ахмаковой, приводящий личность этого героя к раздвоению, см.: [Аскольдов, 1924, с. 20–21].

С.Н. Дурылин в известной статье «Об одном символе у Достоевского: Опыт тематического обзора» (1928) обращается к проблеме творческого метода писателя на примере ряда произведений до- и послекаторжного периода, преимущественное внимание уделяя «Преступлению и наказанию», «Бесам», «Подростку» и «Братьям Карамазовым». Дурылин считает, что в своих романах Достоевский «дает немало образцов символического искусства, где метод символизма служит орудием в руках реалиста», причем «[о]дною из наиболее ярких областей применения <…> символизма является пейзаж и interiuer в его романах», в частности «символ заходящего солнца, заката и косых лучей уходящего дня <…>. Этот символ и композиционный прием, на нем построенный, принадлежит к числу любимейших у Достоевского», см.: [Дурылин, 1928, с. 164–165].

Анализ романа «Подросток» в указанном аспекте занимает в статье Дурылина более 10 страниц. Сначала критик исследует сюжетную линию Аркадия Долгорукого и обращает внимание на «мотив закатной тоски», испытываемой героем в пансионе Тушара: «Я ждал ночи со страшной тоской, помню: сидел в нашей зале и смотрел на пыльную улицу с деревянными домиками и на редких прохожих. <…> Солнце закатывалось такое красное, небо было такое холодное и острый ветер <…> подымал песок». Здесь преобладает боль. В другой раз «в косых лучах заката появляется спасающее видение матери», приехавшей навестить сына в московском пансионе: «Яркое предвечернее солнце льет косые лучи свои и в нашу классную комнату, а у меня, в моей маленькой комнатке налево <…> сидит гостья. <…> Я тотчас же узнал эту гостью, как только она вошла: это была мама». Этим виде́нием Подросток «бредит, окоченевая в снегу, в мороз», выброшенный на улицу из казино после позорного обвинения в краже. Однако в долгие недели болезни, когда красные «косые лучи» закатного часа ежедневно освещают изголовье постели выздоравливающего после «катастрофы» Аркадия, это вызывает

у него «злобу». Но вскоре он встречается с Макаром Долгоруким, «и под косые лучи заката» слышит от него «речи о радости бытия»: «Странник долго вел беседу с Подростком, и уже не злоба душила его, но великий символический деятель — косой луч — делал свое дело умирения и умиления в измученной душе», дав ей «миг новой надежды и новой силы». Таким образом, с помощью этого «“эстетического эквивалента” бытия», который колеблется между тоской, надеждой, злобой и радостью, Достоевский, подчеркивает Дурылин, «с проникновенным реализмом изображает мятущийся внутренний мир Подростка». Описанный же выше «прием символизации есть орудие в руках реалиста <...>», см.: [Дурылин, 1928, с. 184–186].

В том же романе, по наблюдению Дурылина, Достоевский освещает закатным светом и эпизодическую фигуру Тришатова. Этот герой рассказывает Подростку о двух важнейших эстетических впечатлениях своей жизни: чтении романа Ч. Диккенса «Лавка древностей» с поразившей его сценой, где девочка задумчиво стоит на паперти собора, «вся облитая последними лучами» заходящего солнца; и воспоминании из своей ранней юности, когда они с сестрой, читая книгу на террасе усадебного дома в закатных лучах солнца, поклялись друг другу, что всегда будут добрыми и прекрасными. «Память о косых лучах человеколюбивой книги, смыкающаяся <...> с памятью о косых лучах прошлого отрочества с его благими порывами, <...> бросает на Тришатова тот довершительный отблеск грусти и боли, свидетельствующих о глубоком ущербе бытия, который делает его образ благородным и правдивым». Перед нами «драгоценн[ый] фрагмент подлинного символического искусства, вставленного в повествование реалиста» [Дурылин, 1928, с. 187].

Третья фигура в «Подростке», маркируемая косыми лучами заходящего солнца, — это Версилов с его утопией «Золотого века», рассказ о которой является, по мнению Дурылина, «высшей идеологической и художественной точкой романа» как «прощани[е] с закатывающейся “страной святых чудес”, с Европой, и “заходящее, зовущее солнце” рассказа является здесь у Достоевского всемирно-историческим символом». Причем «[з]акатная эпоха» в Европе, считает Дурылин, «будет антропологическою по преимуществу. Человек останется без Бога и идеи бессмертия». В этом ключе критик не только вспоминает любимую Достоевским картину К. Лоррена «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» (1657), но и проводит параллель между пророчеством русского писателя в 1875 году и «нашумевшим

“Закатом Европы”» О. Шпенглера, появившимся в 1918–1922 годах. Однако у Достоевского в «Подростке», в отличие от Шпенглера, «последний день европейского человечества» венчается виде́нием Г. Гейне «Христос на Балтийском море», т. е. «восторженны[м] гимн[ом] нового и последнего воскресения», пишет Дурылин. Таким образом, «[д]ве солнечных закатных марины живописца и скептического поэта Достоевский композиционно сомкнул в версиловский эпилог», см.: [Дурылин, 1928, с. 188–190].

Поэтики и проблематики «Подростка» касался в 1920-е годы и **М.М. Бахтин**, однако у него нет ни одной работы, целиком посвященной этому роману. Судя по сохранившимся материалам, впервые Бахтин обратился к анализу «Подростка» еще в Витебске, в одной из лекций своего домашнего кружка 1922–1923 годов, посвященной комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». Ученый связывает образ Чацкого с ранним П.Я. Чаадаевым — «либералом и мизантропом»; зрелого же, «[с]тареющего Чаадаева второго периода <…> изобразил Достоевский в образе Версилова (роман “Подросток”)». При этом «[х]арактерной особенностью как Чацкого, так и Версилова является разрыв между идеей и действительностью». По сравнению с Чацким, считает Бахтин, «в Версилове эта черта чрезвычайно углублена: доктрина становится для него религиозным долженствованием, кровью и плотью. Так, Ахмаковой он навязывает свой идеал <…>. Он предъявляет ей совершенно невозможные требования и, видя, что она не соответствует его идеалу, считает ее дьяволом и вполне верит, что она соблазняет Подростка. <…> Нравственные и религиозные требования Версилов предъявляет к всякому, и потому всем окружающим кажется тягостным и назойливым. <…> Идеализм заставляет как Чацкого, так и Версилова попадать в трагикомические, донкихотские положения». «Двойственность» обоих героев — причина их «бездомност[и], космополитизм[а] и бессемейственност[и]», см.: [Бахтин, 2000, с. 417]. На протяжении романного действия идеализм Версилова, по мнению Бахтина, проявляется в эксцессах, в патологии. Только после «катастрофы» с Ахмаковой, в эпилоге романа герой «присмирел, и идеализм его стал мягче». Таким образом, «в Версилове сквозит вдумчивая и глубокая попытка понять Чацкого не только с социально-политической, но и с психологической стороны» [Бахтин, 2000, с. 418].

Следующий бахтинский текст о «Подростке» — в лекции о Достоевском (1925) из цикла «История русской литературы»,

прочитанного в 1922–1927 годах в Витебске и Ленинграде (в записи Р.М. Миркиной). Здесь есть двустраничный раздел, озаглавленный «Подросток». Бахтин пишет: «Тема “Подростка” — тема отцовства, сыновства и приобщения. Но понимается она не в биографическом плане, а в плане жития, душевной жизни». Версилов, отмечает Бахтин, «не укоренен. Дети — не его дети. Жена — не его жена». Далее ученый во многом повторяет мысли своей лекции о Грибоедове в применении к Версилову: о Чаадаеве и Чацком как его прототипах, об идеализме героя по отношению к Ахмаковой и другим. В то же время, добавляет Бахтин, «Версилов обладает свойством, которое всегда привлекало Достоевского в людях: это — светскость. Он прекрасен и прекрасен до конца. Он чрезвычайно красив, изумительный светский козёр[10], глубокий и эстетически выдержанный», что и привлекает к нему Подростка. Тем не менее «основная задача Версилова — воплотиться», т. е. на законных основаниях обрести своих жену и детей. Однако до конца это, по мнению Бахтина, у него не получается, см.: [Бахтин, 2000, с. 282].

Макара Долгорукого Бахтин определяет как прекрасно удавшийся «житийный образ», однако «это не то, к чему стремился Достоевский. Ему нужно было найти укорененного человека в миру, а Макар укоренен ортодоксально». Аркадий, по мнению ученого, также «человек не биографии, а жития. Радикализм, отдача себя одной идее до конца, определяет его характер. <...> В исповеди Аркадия проявляются стыд себя, грубоватость, чуть-чуть цинизм. И в таком изломанном стиле и написан весь роман» [Бахтин, 2000, с. 283]. Как видим, в этих утверждениях Бахтин, с одной стороны, вслед за другими исследователями, возводит образ Подростка к «Житию великого грешника», одновременно полемизируя с Комаровичем, для которого «житийность» и «биографизм» практически неразделимы, с другой — лаконично определяет речевой стиль «Подростка».

Далее охарактеризованы женские персонажи: Ахмакова, Лиза, Софья Андреевна. Катерина Николаевна — «умная, красивая, уравновешенная, но в то же время ни на что не способная, самая обыкновенная женщина», без «своей проблемы». Лиза, в противоположность Ахмаковой, «должна решить жизненную проблему», которая задана отношениями с князем Сергеем Сокольским, что ей не удается. Софья Андреевна — «народная душа», тонкая и широкая

---

10 causeur (*фр.*) – человек, умеющий увлекательно разговаривать на разные светские темы, хороший собеседник.

одновременно; в ее образе «Достоевский хотел показать по-хорошему укорененную женщину». Софья отлично умеет понять и утонченного европейца Версилова, и народного святого Макара. При этом «[н]адрывам и усложнениям в ее душе нет места», см.: [Бахтин, 2000, с. 283–284].

И наконец, в первой главе своей книги «Проблемы творчества Достоевского» (1929) под названием «Основная особенность творчества Достоевского и ее освещение в критической литературе» Бахтин посвящает ряд страниц полемике со статьей Комаровича «Роман Достоевского “Подросток” как художественное единство», попутно высказывая свои суждения об архитектонике и сюжетно-композиционных особенностях этого произведения. Анализируя роман, пишет Бахтин, «Комарович вскрывает в нем пять обособленных сюжетов, связанных лишь весьма поверхностно фабулярной связью. Это заставляет его предположить какую-то иную связь по ту сторону сюжетного прагматизма <…>. Последнее внесюжетное единство романа Достоевского Комарович истолковывает монологически, <…> хотя он и вводит аналогию с полифонией и с контрапунктическим сочетанием голосов фуги». Основная ошибка Комаровича, по мнению Бахтина, «заключается в том, что он ищет непосредственного сочетания между отдельными элементами действительности или между отдельными сюжетными рядами, между тем как дело идет о сочетании полноценных сознаний с их мирами. Поэтому вместо единства событий, в котором несколько полноправных участников, получается пустое единство индивидуального волевого акта. И полифония в этом смысле истолкована им совершенно неправильно. Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и, как такие, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии. <…> Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих воль…». Сведя, по мнению Бахтина, «единство мира Достоевского <…> к индивидуальному эмоционально-волевому акцентному единству», Комарович представил «роман “Подросток” <…> каким-то лирическим единством упрощенно-монологического типа, ибо сюжетные единства сочетаются по своим эмоционально-волевым акцентам, т. е. <…> по лирическому принципу» [Бахтин, 2000, с. 28–29]. Вышеприведенный разбор Бахтиным статьи Комаровича о «Подростке» вызывает некоторое недоумение: создается впечатление, что критик оспаривает совсем не то, что содержится в рецензируемой работе.

Полемика между двумя литературоведами продолжилась в немецкоязычном обзоре Комаровича «Новые проблемы изучения Достоевского: 1925–1930. Часть 2» (1934), где, среди прочего, дан анализ книги Бахтина «Проблемы творчества Достоевского». Здесь Комарович отвечает Бахтину на его критику своей статьи «Роман Достоевского “Подросток” как художественное единство». По мысли ученого, утверждаемый Бахтиным в качестве «ключа» к поэтике больших романов Достоевского «тезис» — «полифония» как «множественность не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров-сознаний» — может быть обоснованно применен только к небольшим произведениям писателя, которые и приводятся Бахтиным в качестве примера, — «Бедным людям», «Запискам из подполья», «Кроткой». Комаровичу очевидно, что выводы Бахтина «неприменимы к большим романам Достоевского и их построению», так как исключают присутствующую в них «смысловую точку зрения» автора. Кроме того, «доминантой» образа героя отнюдь не всегда является его «самосознание». По Комаровичу, в романах Достоевского налицо не идейная «незавершенность» (как считал Бахтин), но как раз напротив — идейная «завершенность» героя, реализующаяся «в сфере художественно-объективных событий — катастроф». Функция последних в романном целом «вовсе не “взаимодействие сознаний”, а результат, итог этого взаимодействия и в этом смысле — завершающая оценка или указание на конечный вывод автора», который выражен в «прямом (а не в “двуголосом”) слове». «Односторонность выводов» и «необоснованность тезисов» Бахтина доказывают, по мысли Комаровича, «лишь то, насколько велика необходимость ретроспективного исторического изучения построения романов Достоевского», другими словами — предварительного применения телеогенетического метода для установления особенностей поэтики романов «великого пятикнижия», в том числе «Подростка», см.: [Комарович, 2001].

Возвращаясь к «Проблемам творчества Достоевского», видим, что Бахтин еще не раз обращался к анализу «Подростка» на их страницах. Так, во второй главе «Монологическое слово героя и слово рассказа в повестях Достоевского» в качестве примера «контрапунктического сочетания разнонаправленных голосов в пределах одного сознания» ученый приводит замысел оперы на сюжет «Фауста», изложенный Тришатовым: «Готический собор,

внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен <...> в тоске, <...> а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:

Dies irae, dies illa![11]

И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем, совсем другое <...>». В отчаянии «Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва <...> и <...> обморок». И вдруг «громовый хор <...>: Hosanna! — Как бы крик всей вселенной <...>». «Часть этого музыкального замысла, — резюмирует Бахтин, — но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществлял Достоевский и осуществлял неоднократно на разнообразном материале», см.: [Бахтин, 2000, с. 122–123].

Еще одно значимое обращение к «Подростку» — в третьей главе под названием «Слово героя и слово рассказа в романах Достоевского». Исследуя синтаксические особенности «в построении монологической речи героя» («внутреннюю диалогизацию» и «живую личную обращенность ко всему тому, о чем он думает и говорит»), Бахтин характеризует речевое поведение Аркадия и Версилова. Первому, и как герою и как рассказчику, свойственны «скрытая и открытая полемика с читателем», «оговорки, многоточия», «внедрение предвосхищаемых реплик» и т. п. В слове второго, пишет Бахтин, «обнаруживаются несколько иные явления»: во-первых, при всей сдержанности и кажущейся эстетичности, «в нем нет подлинного благообразия», он скрыт под «словесной маской»; во-вторых, «собственный голос Версилова» все-таки прорывается наружу в редкие неожиданные моменты, «точно и не он говорил». Перебой этих двух голосов «особенно резок и силен в отношении к Ахмаковой (любовь — ненависть) и отчасти к матери Подростка. Этот перебой кончается полным временным распадением этих голосов — двойничеством», см.: [Бахтин, 2000, с. 138, 149–150].

б) Русская эмиграция о поэтике романа «Подросток» в 1920–1940-е годы

Немалое внимание уделяли художественным особенностям «Подростка» русские исследователи в эмиграции (в Чехии, Болгарии, Франции): И.И. Лапшин, Р.В. Плетнев, А.Л. Бем, П.М. Бицилли, К.В. Мочульский. Размышления об этом романе находим во всех

[11] День гнева, тот день! (*лат.*)

трех сборниках «О Достоевском» (1929–1936), аккумулировавших плоды деятельности семинариев по изучению творчества писателя в Карловом университете в Праге. В первом из них, выпущенном в 1929 году, напечатана небольшая статья **И.И. Лапшина** «Образование типа Крафта в “Подростке”». Уже по названию можно определить, что посвящена она одному из второстепенных героев романа в аспекте установления его прототипа, т. е. вносит вклад в изучение творческой истории этого произведения. В то же время Лапшин определяет место Крафта в системе персонажей Достоевского, традиционно рассматривая его «великое пятикнижие» как единый текст. Так, он замечает, что на самом деле Крафтом «руководила в самоубийстве не логика, а <...> идея-чувство, которая может быть уничтожена лишь равной ей по силе, но прямо противоположной идеей-чувством» [О Достоевском, 2007, с. 143], и сопоставляет его с героем «Бесов» Шатовым, который как раз и выдвинул равную по интенсивности переживания, но абсолютно другую по содержанию идею русского «*националитического мессианизма*», в противовес крафтовской идее отсутствия «*исторической будущности*» у русского народа. По мнению Лапшина, Крафт и Шатов «являются родственными натурами по крайней мере *в одном отношении*: *неверие* в русский народ у одного и *вера* в высшее призвание русского народа у другого имеют эмоциональный, импульсивный, не просветленный светом разумного сознания характер — некоторую *навязчивую идею*, причем *одна из них может легко переходить в другую при известных условиях*» [О Достоевском, 2007, с. 145]. Одновременно Лапшин, обратившись к воспоминаниям А.Ф. Кони, которыми тот делился с Достоевским в начале 1870-х годов, устанавливает один из возможных прототипов Крафта в «Подростке»: это бывший товарищ Кони по Московскому университету Крамер, ставший «*живой моделью Крафта*». К такому выводу Лапшин приходит на основании следующих совпадений: немецкого происхождения прототипа и героя и созвучия их фамилий; ведéния обоими перед смертью *дневника* с изложением одинаковых идей; ряда тонких психологических деталей (например, озабоченности количеством вытекшей крови в момент самоубийства), см.: [О Достоевском, 2007, с. 144]; и др. «Сопоставление Крафта с Шатовым, — заключает Лапшин, — сделано мною с целью показать, что Достоевского поразила история <...> Крамера именно тем, что его “идеология” представляла <...> дополнительный контраст воззрениям Шатова и *именно этим* Крамер заинтересовал

Достоевского» [О Достоевском, 2007, с. 145]. Также отметим, что эта работа Лапшина — одна из немногих в первой половине XX века, целиком посвященных роману «Подросток».

Во втором пражском сборнике «О Достоевском» (1933) есть статья **Р.В. Плетнева** «“Сердцем мудрые” (О “старцах” у Достоевского», где, наряду с Тихоном из «Жития великого грешника» и ненапечатанной главы «У Тихона» из «Бесов» и Зосимой из «Братьев Карамазовых», уделено внимание герою «Подростка» Макару Ивановичу Долгорукому. По Плетневу, это как бы вариации одного типа, создаваемого одними и теми же приемами «сентиментализма»: «Макар Долгоруков — первый печатный опыт христианина-учителя, типа народно-православного. В его речах отразились не только инок Парфений, но и “духовные стихи” и Жития. И Макар и Зосима говорят в религиозно-сентиментальном стиле делателей “Иисусовой Молитвы”. Сентиментализм выражается здесь всеми своими основными признаками: здесь и “культ” сердечности, культ сердца, культ радостных слез и слез умиления, культ дружбы, культ условно-благой природы и, наконец, даже пристрастие к ласкательно-уменьшительным именам» [О Достоевском, 2007, с. 257].

Третий пражский сборник «О Достоевском» (1936) целиком занят большой работой **А.Л. Бема** «У истоков творчества Достоевского: Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский». В каждой ее части есть обращения к «Подростку». Начнем с «Предисловия» с его основным тезисом: «*Достоевский прежде и раньше всего должен быть понят как явление русского литературного развития*» [О Достоевском, 2007, с. 412], т. е., другими словами, в единой парадигме с остальными писателями. Наряду с чрезвычайной восприимчивостью к чужому художественному творчеству, Бем отмечает в Достоевском сокрытие «источников своего художественного возбуждения» и сложное их претворение «сообразно своим художественным заданиям», см.: [О Достоевском, 2007, с. 411]. Осветить указанные моменты, «установить его связь с литературными предшественниками и современниками» — «значит проникнуть к самым истокам творчества писателя» [О Достоевском, 2007, с. 413]. Сделать это Бем намеревается, с одной стороны, путем обращения «*непосредственно к тексту произведения*», с другой — применением метода «*мелких наблюдений*», опирающихся на учение Фрейда о бессознательном и его проявлениях в снах, описках, оговорках, забывании и проч., см.: [О Достоевском, 2007, с. 411, 414].

Определив цели и приемы исследования, Бем в главе «Грибоедов и Достоевский» выстраивает убедительный типологический ряд из Дон-Кихота, Чацкого и Версилова. Всех троих сближает «любовь к *сочиненной женщине*». Не случайно Достоевский, по мнению Бема, заставляет Версилова «играть роль Чацкого на сцене домашнего театра, не случайно эта его игра производит такое потрясающее впечатление на его сына». Сам Подросток осмысляет «загадочную судьбу Версилова» сквозь призму сюжетной линии Чацкого в грибоедовском шедевре, открывая параллелизм в любовных треугольниках «Молчалин — Софья — Чацкий» и «Бьоринг — Ахмакова — Версилов». По Бему, Дон-Кихот, Чацкий и Версилов — «одного безумия люди»; и писатель «любит своего Версилова, хотя и видит всю его непригодность к жизни. В уста Версилова он вкладывает свои самые дорогие мысли, и с редкою лиричностью он описывает “золотой сон человечества”, ему привидевшийся». Итак, заключает ученый, в творчестве Достоевского «образ Версилова еще требует своего внимательного изучения. <...> В программной черновой записи к “Подростку” Достоевским написано “Чацкий”, и с этим прямым подтверждением выдвигаемой нами связи нельзя не считаться», см.: [О Достоевском, 2007, с. 427–429].

В главе «Пушкин и Достоевский» анализируется влияние на «Подростка» сразу двух произведений Пушкина — «Пиковой дамы» и «Скупого рыцаря». Герой первого — игрок Германн — прямо назван в предпоследнем романе Достоевского «колоссальным лицом, необычайным, совершенно петербургским типом», а его «дикая мечта» ассоциируется у Подростка с «фантастичностью» петербургского утра, «казалось бы, само[го] прозаическо[го] на всем земном шаре». Пушкинский персонаж и связанный с ним «образ города-сна, исчезающего вместе с туманом», как показывает Бем, укоренен в творческом сознании Достоевского еще с 1840–1860-х годов (в рассказе «Слабое сердце» и фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе»), см.: [О Достоевском, 2007, с. 430–432]. Кроме того, «пушкинское выражение “*неподвижная идея*” из “Пиковой дамы” было <...> прочно усвоено Достоевским, и этим понятием он пользуется в “Подростке”, чтобы передать состояние “одержимости идеей”, которой так часто больны его герои» [О Достоевском, 2007, с. 478].

«Скупой рыцарь» очевидно связан с ротшильдовской идеей Подростка: сам герой признается, что «еще в детстве выучил наизусть

монолог» из этой пушкинской драмы. Бем утверждает, что «именно *в идейном содержании “Скупого рыцаря”, а не в совпадениях сюжетного характера надо искать отражения Пушкина в творчестве Достоевского*. Внешние отражения — только следствие этого более глубокого внутреннего сродства», см.: [О Достоевском, 2007, с. 462–463]. Уже во время работы над планом «Жития великого грешника», пишет Бем, у Достоевского созревает мысль положить в основу будущего романа «идею могущества, утверждаемого путем богатства», прямо соотнесенную со «Скупым рыцарем». Позже, в «Подростке», писатель совершает инверсию пушкинских персонажей: «Версилов (отец. — *О. Б.*) — расточитель и молодой Долгорукий (сын. — *О. Б.*) — идейный стяжатель» [О Достоевском, 2007, с. 475]. Вообще, считает Бем, «Пушкин очень сильно владел сознанием Достоевского во время работы над планом “Жития...”» [О Достоевском, 2007, с. 476]. Признавая, вслед за Комаровичем, несомненную связь между «идеей накопления» в «Житии...» и «Подростке», Бем тем не менее возражает против «безоговорочного» мнения Долинина (в комментариях к письмам писателя) о тождестве этой идеи у Пушкина и Достоевского, см.: [Достоевский, 1928, с. 468]. С одной стороны, образы Скупого рыцаря и Аркадия действительно сближает «”чувство-идея”, овладевшая всем существом человека», с другой — «в своем истолковании страсти накопления <...> Достоевский далеко не так зависит от Пушкина, как может показаться <...>»: произведенная идейная инверсия отца и сына, «сдвиг сюжета открыва[ют] Достоевскому новые возможности». «Если Пушкин давал ответ на вопросы*: как и зачем* скупец накопляет свои богатства, то Достоевский <...> показал *почему*, т. е. благодаря каким условиям возникает и укрепляется самоё идея-страсть». Это — «уединение, “уход в подполье”», «демон гордости». И если в «Записках из подполья» «борьба велась с законами природы, с “дважды два четыре”», то в «Подростке» она «ведется с игрой случая, с промыслом Божиим, в конечном счете». Пути Достоевского в художественном осмыслении страсти накопления «встретились с путями Пушкина, но не совпали», см.: [О Достоевском, 2007, с. 477, 480–481, 483]. Кроме указанного аспекта, для Бема важна и другая сторона «коллизии отца и сына» в «Подростке» — любовная, страсть к одной женщине, которая разовьется в последнем романе Достоевского. «Так тянутся нити от “Скупого рыцаря” через “Житие великого грешника” и “Подростка” к роману “Братья Карамазовы”», пишет Бем, см.: [О Достоевском, 2007, с. 484–485].

Наконец, во втором разделе главы «Толстой и Достоевский» под названием «Художественная полемика с Толстым (*К пониманию “Подростка”*)» Бем еще более подробно останавливается на интересующем нас романе Достоевского. Это одна из немногих в первой половине XX века работ, целиком посвященных «Подростку». Начинает пражский ученый с анализа той особенности, которая, по его мнению, «чрезвычайно поразила» Достоевского в «Детстве» и «Отрочестве» Л.Н. Толстого, — «благообразия». Отметив «больные», «достоевские» места «в семейной обстановке, питавшей детство и юность Николеньки», героя толстовских повестей (например, о роли карт и женщин в жизни его папá, о молчаливых страданиях матери, о «тихой ненависти» Иртеньева-отца ко второй, чрезмерно жертвенной молодой жене-красавице и т. п.), Бем приходит к выводу о том, что «Достоевский не мог не задуматься над вопросом <…>: как могли при *таком* детстве <…> сформироваться дети душевно цельные и морально здоровые?» [О Достоевском, 2007, с. 537]. Ответ был найден в сам́ом дворянско-помещичьем укладе как целом, опирающемся на «предание», на выработанные за 200 лет существования общие ценности.

Задумав роман-эпопею «объемом в “Войну и мир”», Достоевский в своем «Житии великого грешника», пишет Бем, «надеялся дать и “историю детства”, как он ее понимал в противоположность Толстому». Именно роман «Подросток» «и явился художественным ответом Толстому»: здесь современное «случайное семейство» противопоставлено ушедшему в прошлое дворянскому толстовскому «благообразию». Автобиографизм образа Аркадия-ребенка был открыт, пишет Бем, Мережковским и Гроссманом; в опубликованных Комаровичем рукописях «Подростка» подтверждается связь этого романа с «Детством» и «Отрочеством» Толстого, там же Бем находит «[п]ротивопоставление двух типов русских семей». На основе опубликованных в России и Германии черновиков «Подростка» пражский ученый анализирует желательную для Достоевского эволюцию русского дворянства: от замкнутой родовой социально привилегированной касты (которую изображал Толстой) — к «высшему культурному типу <…> всемирного боления за всех», «хранителю чести, света, науки и высшей идеи», собранию «лучших людей» из всех сословий (о чем говорит Версилов), см.: [О Достоевском, 2007, с. 538–539, 541–546].

Также Бем отмечает, что полемика с Толстым во многом определила композицию и «построение отдельных деталей» «Подростка» как художественного произведения. В системе образов — это «история “отца и сына”», в сюжете и прототипах — «осколки личной биографии Толстого» («не случайно Версилов оказался владельцем имения в *Тульской губернии*» и «вступил в мировые посредники первого призыва», а «женою его и матерью героя оказалась *Софья Андреевна*») и т. п. Таким образом, убежден Бем, «не может подлежать сомнению», что в эпилоге «Подростка» «вовсе не “воображаемого” романиста имеет в виду Достоевский, а графа Л.Н. Толстого <...>», которому «выносит суровый приговор» за изображение «миражных героев» из сходящего с исторической сцены дворянско-помещичьего сословия и невнимание к «текущей» современности, см.: [О Достоевском, 2007, с. 547–551].

Художественные особенности «Подростка» интересуют и **П.М. Бицилли** в статье «К вопросу о внутренней форме романа Достоевского», впервые опубликованной в журнале «Годишник на Софийския Университет. Историко-филологически факултет. София» (Т. 42. Ч. 15. 1945/1946. С. 1–72). Здесь продолжена тема статьи Давидовича «Проблема занимательности в романах Достоевского», напечатанной в 1924 году в СССР. Бицилли говорит о важности изучения стиля Достоевского, которому до сих пор уделялось мало внимания. Поэтому в произведениях писателя 1840–1870-х годов он подробно рассматривает «средства экспрессии», клише, а также лексемы неопределенности, отрицания, неуверенности, внезапности (такие как «вдруг», «некоторый», «несколько», «довольно», «впрочем», «даже», «какой-то», «словно», «будто» и др.). Изобилие «диминутивных» (уменьшительно-ласкательных и уменьшительно-пренебрежительных) форм, считает Бицилли, «явно восходит к языку простонародья» [Бицилли, 1996, с. 483-484]. Помимо других романов, даются и многочисленные примеры из «Подростка» [См.: Бицилли, 1996, с. 484-485, 506-507, 514 и др.]. Сложность сюжетной и стилистической ткани главных произведений Достоевского, включая предпоследний роман, не позволяет «вогнать» их, по мнению Бицилли, в сценические рамки. Ведь писатель «не только антрополог, но и социолог — в широком смысле этого слова. Его преследовала идея *совиновности*, ответственности каждого за царящее в мире зло». Бицилли склонен признать правоту бахтинской концепции «полифонического романа»: эта форма, по мнению софийского

ученого, «была для Достоевского более подходящей, нежели форма драмы, предназначенной для сценического воплощения» [См.: Бицилли, 1996, с. 522].

Вновь обратимся к изданной в 1947 году в Париже объемной книге **К.В. Мочульского** «Достоевский. Жизнь и творчество», содержащей многостраничный аналитический раздел о романе «Подросток» (глава 20)[12]. Живя во Франции, Мочульский владел всем русскоязычным достоевсковедческим дискурсом, созданным и в дореволюционной России, и в эмиграции, и в СССР: в своей книге он обнаруживает отличное знакомство с советскими изданиями не только 1920-х годов (архивными, мемуарными и научно-исследовательскими), но и 1930-х — цитирует черновые тетради Достоевского с материалами по «Преступлению и наказанию», «Идиоту», «Братьям Карамазовым», научные статьи в советских журналах, тома «Литературного наследства», книгу Г.И. Чулкова «Как работал Достоевский» (1939) с публикацией больших фрагментов из трех черновых тетрадей «Подростка», хранящихся в Центрархиве (книга А.С. Долинина «В творческой лаборатории Достоевского (История создания романа “Подросток”)», также основанная на обильном цитировании черновых тетрадей «Подростка» из Центрархива, вышла в СССР в один год с книгой Мочульского и поэтому не была им учтена); из известной ему эмигрантской литературы по Достоевскому можно назвать пражские сборники «О Достоевском», тома пиперовской серии «Наследие Достоевского» (1925–1931) с публикациями рукописей «Подростка» из Московского исторического музея и Пушкинского Дома, а также статей ведущих советских ученых (подробнее см.: [Богданова, 2015]), книгу Вяч.И. Иванова «Достоевский: трагедия — миф — мистика» (1932). Два последних издания были выпущены в Германии в переводе на немецкий язык. Кроме того, в отличие от своих коллег в метрополии, Мочульский не испытывал какого-либо идейного принуждения. В результате его исследование стало одновременно наиболее полным и свободным в концептуальном отношении и наиболее обоснованным в источниковедческом плане из всех, написанных в первой половине XX века.

Целью Мочульского было подвести своего рода полувековые итоги освоения наследия Достоевского сначала символистами,

[12] В первой части нашего обзора мы уже анализировали это издание в аспекте биографики Достоевского (см.: [Богданова, 2021]).

которые открыли его как «великого религиозного мыслителя» и «философа», затем научным литературоведческим сообществом, открывшим его как «художника». Поэтому книга парижского ученого носит синтетический характер, одновременно являясь и духовной биографией писателя, и анализом его художественной эволюции, см.: [Мочульский, 1995, с. 220]. По такому принципу написана и глава о «Подростке».

Она имеет обобщающий характер: помимо собственных выводов автора, здесь аккумулированы, иногда без ссылок на источники, религиозно-философские открытия Вл.С. Соловьева, Мережковского, Розанова, Бердяева и др., а также научные наработки Комаровича, Энгельгардта, Чулкова, Лапшина, Бема и др. Начинает Мочульский с воссоздания творческой истории «Подростка» с опорой на доступные ему рукописи романа, опубликованные Комаровичем и Чулковым. При этом подробно анализируется связь предпоследнего романа писателя с замыслом «Жития великого грешника» (далее «Подросток» постоянно сопоставляется с двумя другими вышедшими из «Жития...» романами — «Бесами» и «Братьями Карамазовыми») и, с опорой на статьи Комаровича 1922–1925 годов, прослеживаются изменения в черновых записях от первоначального плана до окончательного текста. Вслед за Бемом парижский ученый останавливается на воздействии Пушкина на Достоевского при вынашивании замысла «Подростка». Особо подчеркнута Мочульским, не без влияния Энгельгардта, роль идеи: в романах Достоевского «*личность всегда идееносна*», см.: [Мочульский, 1995, с. 464–468]. Также исследователь касается полемики Достоевского с Толстым в «Подростке», излагая ее по Бему: роман «задуман как антитеза семейным хроникам дворянского писателя», его идея «становится понятной только в плане полемики с “изжившей себя помещичьей литературой”». При этом закономерно выдвигается заслуга Достоевского как писателя, изобразившего «не исключения, а “человека большинства”», «беспочвенно[сть] и бесформенно[сть]» современного ему русского общества. Как «художественный ответ Достоевского на “Войну и мир” Толстого», «Подросток», пишет Мочульский, противопоставил текущий «беспорядок» ушедшему в прошлое дворянскому «благообразию», см.: [Мочульский, 1995, с. 469–470]. Возможно, именно поэтому здесь, по сравнению с «Бесами», изменилась тональность в изображении революционного кружка: если в предыдущем романе нигилисты —

«преступники, убийцы, разрушители», то революционеры в последующем — «мечтательные утописты в духе Фурье, христианские социалисты, напоминающие петрашевцев. К первым автор относится с бешеной ненавистью, ко вторым — с пренебрежительной снисходительностью», см.: [Мочульский, 1995, с. 472]. Указав на прототипы членов кружка Дергачева в «Подростке», Мочульский переходит к анализу поэтики этого романа.

«Беспорядок» современной ему русской действительности Достоевский, по мысли ученого, выразил в особой композиции и сложной системе образов, поражающих «своей запутанностью и перегруженностью. Автор поставил себе парадоксальное задание — изобразить бесформенность в художественной форме, вместить картину хаоса в рамки искусства» [Мочульский, 1995, с. 471]. Композиция «Подростка», по мнению Мочульского, реализует мысль о том, что «[в]месте с идеей Бога распалась и идея *всеединства мира*», и определяется главной религиозно-социальной идеей романа: «*Может ли человечество устроиться на земле без Бога?*». Так своеобразная «соборность» центральной в произведении личности Версилова, «частью души» которого являются все остальные герои, оказывается композиционно обусловленной. Вслед за Комаровичем Мочульский с образной наглядностью рассуждает о «сложном контрапункте» «Подростка», вмещающего в себя несколько самостоятельных сюжетов с разной степенью «напряженности», и о его «динамическом единстве»: «Динамическую композицию Достоевского можно сравнить с рядом волн, бегущих к берегу. Самая могучая волна начинает нарастать раньше других, разбивается позже и с бóльшей силой: мéньшие волны своими взрывами предваряют грохот ее падения», см.: [Мочульский, 1995, с. 471, 474–475].

Затем ученый переходит к анализу главных персонажей романа. В образе Аркадия Долгорукого он подчеркивает автобиографизм (детство и родительская семья Достоевского), конституирующую роль идеи богатства как могущества в связи с влиянием Пушкина, формирование «*подпольной психологии*» и раздвоение героя по ходу действия («красота» и «подполье»). Разобрав все главные идейно-композиционные «узлы» сюжетной линии Подростка, Мочульский приходит к выводу: «Аркадий не погиб в хаосе <...>. После ада (“Бесы”) и чистилища (“Подросток”) писатель задумывает поэму о рае (“Братья Карамазовы”). Смерть прерывает его восхожденье в самом начале», см.: [Мочульский, 1995, с. 476–480].

«Главный герой романа» Версилов «*открывается нам через сознание сына*», что особо подчеркнуто Мочульским. Далее, как и в случае с Аркадием, следует подробный разбор основных идейно-композиционных «узлов» сюжетной линии Версилова, постоянно сопоставляемого со Ставрогиным как два фазиса развития одного замысла («Жития великого грешника»). В отличие от героя «Бесов», Версилов не погибает в конце романа, а «духовно воскресает» после кризиса — его спасает «мистическая сила жизни», «мистическая религия жизни», исповедуемая Достоевским, см.: [Мочульский, 1995, с. 480–484]. С «парадоксом Версилова», его раздвоенностью на протяжении романного действия связаны также, считает Мочульский, ведущие идеи произведения, разделяемые самим писателем: «духовное дворянство» и «русская аристократия духа» (как ответ толстовскому «возвышающему обману» в изображении дворянско-помещичьего сословия); взаимосвязь Европы и России; «сон о Золотом веке» и возможность «автономной нравственности», без Бога. В последнем случае, пишет Мочульский, Достоевский сумел претворить «апокалипсис» в «идиллию», а затем эту «гуманистическую утопию» увенчал «новым *богооткровением*»; он был утопистом, «пророком “невероятной мечты” <...> не только в эпоху увлечения Фурье и Сен-Симоном, но и после каторги — всегда». Для ученого важно, что «идеи-страсти, идеи-энергии, идеи-образы превращаются у Достоевского в эстетические ценности», см.: [Мочульский, 1995, с. 485–487].

Идейно-композиционный смысл главных женских образов «Подростка», по Мочульскому, следующий: Софья Андреевна — одновременное воплощение «религиозного начала» и «народной души», «благословенный образ русской матери — высочайшее создание писателя»; Ахмакова — «*живая жизнь*», «сама жизнь, непостижимо простая и ясная» [Мочульский, 1995, с. 482].

«Религиозный и художественный замысел романа находит <...> свое завершение» в образе Макара Долгорукого как «выражении <...> духовного “благообразия”». Он также вырастает из плана «Жития великого грешника» и черновиков к «Бесам» (фигуры архиерея Тихона). В то же время Мочульский возводит генеалогию Макара к «положительно прекрасному человеку» в романе «Идиот» и «Власу» Некрасова. Как и в случае с Версиловым, ученый подчеркивает важность для писателя именно эстетического задания: в лице Макара русский «народный идеал святости чужд византийской строгости

и монашеского аскетизма», Достоевский «создает своих народных святых вне церковно-монашеских традиций», в русле «*мистического натурализма*»[13], «[р]елигиозный идеал народа есть духовная *красота*», см.: [Мочульский, 1995, с. 488].

Завершая рассмотрение работ по поэтике «Подростка», написанных в русском зарубежье, отметим, что приток достоевсковедческих идей из метрополии в эмиграцию не прекращался и в 1930–1940-е годы (чего нельзя сказать об обратном направлении в эти же десятилетия): живя в Чехии, Болгарии и Франции, Лапшин, Плетнев, Бем, Бицилли и Мочульский знали содержание изданных в 1920–1930-е годы в СССР «долининских» сборников, трудов самого Долинина, а также Гроссмана, Комаровича, Бахтина и Чулкова, заинтересованно полемизировали с ними, использовали опубликованные ими и другими советскими учеными рукописные и мемуарные источники, опирались на тексты Полного собрания художественных произведений Достоевского (М.; Л.: 1926–1930). При этом, в отличие от советских коллег в 1930–1940-е годы, они не были стеснены идеологическими и цензурными рамками, а напротив, пользовались полной концептуальной свободой. Поэтому их исследования во многом сохраняют актуальность до наших дней.

в) Исследования по поэтике «Подростка» в СССР 1930–1940-х годов

Возвращаясь к советской науке о Достоевском в 1930–1940-е годы, отметим два важных исследования по поэтике «Подростка», основанных на неопубликованном рукописном материале, — Чулкова и Долинина. В отличие от Мочульского, **Г.И. Чулков** биографию и очерк творчества писателя разделил на две отдельные книги: «Жизнь Достоевского» (1935–1936), о которой мы уже говорили в разделе по биографике[14], и «Как работал Достоевский» (1939), о ней речь пойдет ниже. Сам автор так определяет цели своего исследования «о творческом опыте Достоевского»: «ознакомить читателя с краткой историей текста художественных произведений писателя», «дать <...> полную сводку высказываний самого Достоевского

[13] «Мистический натурализм», по К.В. Мочульскому, — «вера в естественную благодать жизни», присущая многим героям Достоевского, прежде всего в романе «Идиот», и даже во многом самому писателю.

[14] См.: [Богданова, 2021].

об его повествовательных опытах», «сообщить <...> наблюдения над писательской техникой художника и отметить [ее] психологические мотивы», «выяснить основы поэтики Достоевского, поскольку она зависела от биографических и социальных условий его писательского труда» [Чулков, 1939, с. 3]. В этой последней книге Чулкова «Подростку» посвящены несколько десятков страниц в главах 4 и 5.

В 4-й главе детально рассмотрена рукопись плана «Жития великого грешника» и выявлены «элементы, которые вошли потом как в роман “Бесы”, так и в романы “Подросток” и “Братья Карамазовы”». Отмечено, что «в записях, относящихся к детству и отрочеству героя, немало черт, которые мы находим в биографии Аркадия <...>. Прежде всего — идея накопления денег как средства для уединенного могущества — тема пушкинского “Скупого рыцаря” в аспекте юного мечтателя». Далее — «тема гордого уединения» и «[в]оспитание себя мучениями», т. е. «психологическая черта, хорошо нам известная из канонического текста <...> “Подростка”». Другие мотивы этого романа в плане «Жития...» — это «ряд записей об Альберте, <...> названном в “Подростке” Ламбертом»; эпизод измены второй жены Альфонского на глазах «мальчика», перешедший в черновые тетради к «Подростку», но не включенный в окончательный текст; и др., см.: [Чулков, 1939, с. 193–195].

В 5-й главе Чулков сначала останавливается на истории печатания «Подростка» в «Отечественных записках», взаимоотношениях с Некрасовым и другими членами редакции журнала, затем кратко характеризует реакцию Н.Н. Страхова и А.Н. Майкова на возобновившееся (после 1840-х годов) сотрудничество Достоевского с Некрасовым и переходит к подробному анализу сохранившихся рукописей романа в архивах Москвы и Ленинграда и их публикаций в СССР и Германии[15]. Хотя «[ц]ельной рукописи “Подростка” в редакции, предназначенной для печати, не сохранилось», имеющиеся в распоряжении исследователей «записи дают возможность установить генезис романа» [Чулков, 1939, с. 243]. Но предварительно Чулков проводит подробный анализ мотивов рукописи «Жития великого грешника», получивших развитие как в черновиках, так и в окончательном тексте «Подростка». В духе своего времени московский исследователь особое внимание в черновиках обращает на «социологию Достоевского», приведя в пример «критический этюд»

[15] Подробнее см.: Настоящий обзор. С. 132–134.

Версилова о романисте-«историографе нашего дворянства» (т. е. о Толстом) и подчеркнув демократизм Достоевского, см.: [Чулков, 1939, с. 246–248].

Но главным содержанием 5-й главы становится анализ «трех <...> еще не опубликованных тетрад[ей], относящихся к “Подростку”», «наиболее характерны[е] запис[и]» из которых обильно цитируются Чулковым. Для выявления особенностей поэтики Достоевского исследователь рассматривает «различны[е] <...> план[ы]», «сюжетны[е] вариант[ы] <...> в виде программ» и редко — «конкретных сцен», «ряд характеристик Версилова, его афоризмы, его рассуждения о социализме и христианстве; наконец, <...> материалы для лексики и фразеологии Макара Ивановича» [Чулков, 1939, с. 249]. Все это, пишет Чулков, свидетельствует о том, «с какой настойчивостью искал Достоевский наилучшей фабулы для выяснения идеи и характеров романа, пробуя разнообразные сюжетные мотивы и безжалостно их отвергая, так как всегда был уверен, что запас их в его воображении неистощим. <...> Не только отдельные мотивы сюжета, но и весь план романа в записях тетрадей изменяется неоднократно» [Чулков, 1939, с. 251].

Путем сличения разновременных записей о Версилове Чулков показывает, как писатель «постепенно искал его характерные черты и <...> старался найти какой-то психологический центр для этого сложного типа»; в записях об Аркадии видно, что «Достоевский не сразу решил, будет ли он писать роман от лица Подростка или от автора», см.: [Чулков, 1939, с. 257].

Довольно много места Чулков отводит отражению темы социализма в «Подростке», что объяснимо предпочтениями советских изданий. В первую очередь по рукописям прослежен процесс претворения газетных известий о «Деле долгушинцев», которое слушалось в Сенате летом 1874 года, в художественное изображение кружка Дергачева и его членов. Кроме того, Чулков старается реабилитировать Достоевского как автора антинигилистических «Бесов», подчеркивая гораздо более терпимое отношение к революционерам в «Подростке». Также освещается полемика писателя с генералом Р. Фадеевым по вопросу о Ш. Фурье на страницах одной из черновых тетрадей, в которой Достоевский однозначно становится на сторону социалистов, см.: [Чулков, 1939, с. 261–266].

Последним аккордом в изучении «Подростка» и его поэтики в первой половине XX века стала книга **А.С. Долинина** «В творче-

ской лаборатории Достоевского (История создания романа “Подросток”)» (1947). За весь указанный период это первая и единственная монография, целиком посвященная предпоследнему роману писателя. Как и работа Чулкова, исследование Долинина базируется на анализе рукописного корпуса романа, прежде всего трех неопубликованных черновых тетрадей из Центрархива-ЦГАЛИ. Из 26 глав книги целых 3 полностью посвящены анализу рукописей, предваряющих окончательный текст «Подростка», в том числе замыслам «Атеизма» и «Жития великого грешника»; в остальных же пока неопубликованный рукописный материал[16] обильно используется. Большое внимание уделено и другим, газетно-журнальным источникам мотивов и образов романа, а также обнаружению прототипов из реального окружения писателя разных лет: Е.П. Ивановой, А.А. Куманина, Ч.Ч. Валиханова, Н.П. Сусловой, П.А. Исаева, Ф.А. Маркуса и др. Фактологическая ценность этих находок несомненна. Немало глав с анализом формы произведения: нарративных стратегий, сквозных мотивов, сюжетно-композиционных особенностей. Долинин еще с 1920-х годов убежденный противник концепции Мережковского-Бердяева о резком переломе в творчестве Достоевского после «Записок из подполья», для него все произведения писателя 1840–1870-х годов практически единый текст. Наибольший объем в книге Долинина занимают так называемые идеологические главы, в которых очевидна попытка выдвинуть применительно к «Подростку» предпочтительные для советского литературоведческого дискурса темы — атеизм, оппозиционную демократическую критику, связи Достоевского с деятелями революционного движения, — о чем свидетельствуют такие, например, названия глав: «Появление в качестве “положительного героя” атеиста, верующего в социальное преображение человечества», «Политический процесс долгушинцев в черновых записях романа и в окончательном тексте», «Макар Долгорукий и “Влас” Некрасова» и т. п., см.: [Долинин, 1947, с. 166–167].

С самого начала Долинин подчеркивает уникальность «Подростка» как предмета для изучения: «По количеству и качеству черновых записей, дающих возможность исследовать ход работы писателя над романом, — от его первоначального замысла и первоначальных планов до окончательной его редакции, — “Подросток” находится в положении наиболее благоприятном». Более того,

---

16 О публикации в СССР в 1965 году ранее ненапечатанных рукописей «Подростка» см.: Настоящий обзор. С. 133. Примеч. 3.

только материалы к этому роману «обладают той полнотой, которая дает нам возможность следить шаг за шагом за всеми этапами творческой работы писателя <...>». В своей книге Долинин намеревается «[п]оказать <...> всю сложность его метода, всю противоречивость его идеологии, в которой сочеталась <...> устремленность <...> к обществу, где человек был бы счастлив и совершенен» и «реакционная борьба с людьми революции <...>». При этом автор четко оговаривает собственную идейную позицию, чреватую однозначной оценочностью и выборочностью: «Разумеется, мы, люди с советской идеологией, систему воззрений Достоевского философского и общественно-политического направления **в корне отвергаем**: противником революционных методов борьбы за лучшее будущее человечества остается он и в этом романе, как во всех других произведениях второго периода его творчества, начиная с журнала “Эпоха” и “Записок из подполья”», см.: [Долинин, 1947, с. 3–4, 7]. Долинин не забывает подтверждать обозначенную позицию и в других местах монографии: например, мнение Достоевского о первом «Философическом письме» П.Я. Чаадаева названо им «абсолютно неверн[ым]»; прямо выражено и резкое несогласие советского ученого с идеалом «благообразия» Макара Долгорукого, с «общественной пассивностью» и «религиозным смирением» этого героя, см.: [Долинин, 1947, с. 77, 164].

Долинин акцентирует все, что может хоть как-то примирить советскую идеологию с автором «Подростка»: подчеркивает дружеское отношение Достоевского к революционеру-демократу Некрасову; положительно оценивает факт публикации романа в радикально-народническом в 1870-е годы журнале «Отечественные записки»; большое внимание уделяет эпизодам с революционным кружком Дергачева и «петрашевскому» прошлому самого писателя; педалирует интерес к противникам русского самодержавия А.И. Герцену и Чаадаеву как прототипам Версилова; при этом эволюцию образа Версилова в ходе работы над романом обозначает «от Чаадаева к Герцену», т. е. в направлении от умеренной оппозиционности к открытой революционности; в привлекаемом газетном материале демонстрирует картины разложения буржуазного строя России 1870-х годов; одобрительно характеризует критические высказывания в черновых тетрадях к «Подростку» «демократа» Достоевского об «аристократе» Толстом, передавая полемику первого с «помещичьей литературой»; подробно и уважительно рассматрива-

ет революционно-народническую критику «Подростка» — отклики П.Н. Ткачева, А.М. Скабичевского, Н.К. Михайловского; и т. д., см.: [Долинин, 1947, с. 64, 74–77, 87, 104, 139–142, 163 и др.]. Все это концентрируется в авторском резюме книги: «Да, Достоевский <...> остался верен <...> своему “направлению”. И все же “Подросток” <...> занимает безусловно особое место в цикле его романов второго периода, несмотря на всю его антиреволюционность, на его проповедь “внутренней свободы” как единственного средства изменения “лика мира сего”.

Этот “лик” показан в “Подростке” во всей своей уродливости, и в этом первая великая ценность романа, так подкупившая радикальную критику того времени. И второе — ни в одном из предыдущих произведений Достоевского вопросы общечеловеческие, переустройства мира на началах действительной правды и справедливости, не ставились с такой широтой, как в этом романе» [Долинин, 1947, с. 165].

Тем не менее первую исследовательскую монографию о «Подростке» в разгар «ждановских» постановлений и проработок[17] ждала незавидная судьба. В современной ей периодике книга получила убийственную оценку как «возмутительная попытка извратить основную задачу советского литературоведения»: оказывается, Долинин «обязан был вскрыть **порочность** *творческого метода* Достоевского, а не прикрываться тогой мнимого объективизма»; поэтому его книга — «ложь, выдаваемая за научное исследование, перепевы книги Г. Чулкова, вышедшей в 1939 году и прошедшей мимо нашей критики»; она причиняет «вред советской литературной науке и делу социалистического воспитания читателя», См.: [Альтман, 1948, с. 183–184]. Вторая прижизненная монография Долинина, включившая исследования 1930–1940-х годов, в том числе дополненную и переработанную книгу о «Подростке» 1947 года, появилась лишь в годы «оттепели», см.: [Долинин, 1963].

Обобщая результаты советских и эмигрантских ученых 1920–1940-х годов в изучении поэтики «Подростка», отметим

[17] Имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», инициированное в 1946 году начальником Управления агитации и пропаганды Политбюро ЦК А.А. Ждановым, выступившим за укрепление позиций социалистического реализма в советской культуре и осудившим как идейно чуждое творчество А.А. Ахматовой, М.М. Зощенко и др. Практически все русские символисты, в том числе Мережковский и Иванов, были причислены Ждановым к реакционерам, «мракобесам» и «ренегатам».

основные исследованные ими вопросы: идейно-художественная преемственность романов «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы», связанная с развитием замысла «Жития великого грешника» (Гроссман, Комарович, Бахтин, Плетнев, Бем, Мочульский, Чулков, Долинин), творческий метод Достоевского в романе «Подросток» (Дурылин, Долинин), творческая история романа (Гроссман, Комарович, Бем, Мочульский, Чулков, Долинин), тип романа (Комарович, Энгельгардт, Бахтин, Бицилли), сюжетно-композиционные особенности и нарративные стратегии (Комарович, Давидович, Бем, Мочульский, Чулков, Долинин), мотивы и символы (Анциферов, Иванов-Разумник, Комарович, Дурылин, Долинин), типология и характерология персонажей, в том числе грибоедовско-пушкинские реминисценции, художественная полемика с Толстым и «двойничество» (Энгельгардт, Аскольдов, Иванов-Разумник, Бахтин, Лапшин, Плетнев, Бем, Мочульский, Чулков), прототипы персонажей (Лапшин, Мочульский, Долинин), речевой стиль (Гроссман, Бахтин, Бицилли).

Заключение

Заканчивая обзор и анализ рецепции романа Достоевского «Подросток» русскими авторами в первой половине XX века, подведем краткие итоги. Мы установили, что в указанный период историю восприятия этого произведения можно разделить на два больших, качественно отличных друг от друга периода: Серебряный век и 1920–1940-е годы Особенность первого — открытие Достоевского как философа и религиозного мыслителя, второго — как большого оригинального художника. Поэтому в первом периоде преобладали «идейные» и «духовные» интерпретации «Подростка», во втором — научные исследования поэтики этого романа. Время 1920–1940-х годов отличается бóльшим разнообразием сфер изучения по сравнению с Серебряным веком; мы выделили основные: биографику, психоанализ и поэтику, — развитие которых рассмотрели в хронологической последовательности. Важно отметить, что, в силу специально оговоренных причин, мы не стали полностью разграничивать исследователей советских и эмигрантских, хотя по ходу анализа подчеркивали различие условий, в которых они писали. Отдавая должное десяткам рассмотренных в настоящем обзоре работ с тонкими наблюдениями, интересными находками, важными открытиями, вершиной изучения «Подростка» в первой половине

XX века мы все же склонны считать большую аналитическую главу об этом романе в книге **К.В. Мочульского** «Достоевский. Жизнь и творчество» (1947), объединившую в себе религиозно-философский и формально-эстетический подходы, впитавшую практически весь исследовательский дискурс о романе по обе стороны границы СССР и давшую целостное представление о его проблематике и поэтике. При этом она свободна от следов идеологического давления, которое в 1930–1940-е годы испытывали советские ученые.

На родине книга Мочульского стала известна только в 1995 году. Тем не менее благодаря смягчению идеологического климата в годы «оттепели» (с середины 1950-х годов) изучение творчества Достоевского, в том числе романа «Подросток», обрело в СССР новое дыхание и во второй половине XX века обогатилось ценными исследованиями, подробнее см.: [Викторович, Щенников, 2008, с. 138–139, 145–146]. Но это уже тема другого обзора.

Список литературы

1. Альтман, 1948 — *Альтман И.* Грубая фальсификация // Знамя. 1948. № 3. С. 179–184.

2. Анциферов, 1991 — *Анциферов Н.П.* «Непостижимый город...». СПб.: Лениздат, 1991. 335 с.

3. Аскольдов, 1924 — *Аскольдов С.А.* Психология характеров у Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сб. 2. Л.; М.: Мысль, 1924. С. 5–27.

4. Бахтин, 2000 — *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. 800 с.

5. Бережков, 1928 — *Бережков Ф.Ф.* Достоевский на Западе (1916–1928) // Достоевский. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. С. 277–326.

6. Бицилли, 1996 — *Бицилли П.М.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // *Бицилли П.М.* Избранные труды по филологии. М.: Наследие, 1996. С. 483–549.

7. Богданова, 2014 — *Богданова О.А.* Эстетические идеи Б. Христиансена и российская наука о Достоевском в 1910–1920-е гг. (М.М. Бахтин, Б.М. Энгельгардт, В.Л. Комарович, Ю.А. Никольский) // Новый филологический вестник. 2014. № 4 (31). С. 21–33.

8. Богданова, 2015 — *Богданова О.А.* Достоевский в немецких издательских проектах первой половины XX века («Пипер-ферлаг») // Русская литература в зеркалах мировой культуры. Рецепция. Переводы. Интерпретация / под ред. А.Б. Куделина, В.В. Полонского, М.Ф. Надъярных. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 800–848.

9. Богданова, 2016 — *Богданова О.А.* О происхождении литературоведческого понятия «полифония» // Стефанос. 2016. № 3 (17). Май. С. 220–226.

10. Богданова, 2019 — *Богданова О.А.* Исследователи Достоевского в СССР 1920–1930-х гг.: научное сообщество vs лиминальная группа // Новый филологический вестник. 2019. № 3 (50). С. 283–294.

11. Богданова, 2021 — *Богданова О.А.* Рецепция романа Ф.М. Достоевского «Подросток» в исследованиях русских авторов 1900—1940-х гг.: религиозно-философское осмысление, биографика, психоанализ // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 3. С. 157–195.

12. Бродский, 1922 – *Бродский Н.Л.* Угасший замысел. «Житие великого грешника» (План романа) // Документы по истории литературы и общественности. М.: Центрархив РСФСР, 1922. Вып. 1. Ф.М. Достоевский / подгот. к изданию Н.Л. Бродского. С. 63–77.

13. Викторович, Щенников, 2008 – *Викторович В.А., Щенников Г.К.* «Подросток» // Достоевский: Сочинения, письма, документы. Словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 132–146.

14. Гроссман, 1919 – *Гроссман Л.П.* Библиотека Достоевского по неизданным материалам. С приложением каталога библиотеки Достоевского. Одесса: А.А. Ивасенко, 1919. 167 с.

15. Гроссман, 1922 – *Гроссман Л.П.* Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.; Пгр.: Гос. изд-во, 1922. 120 с.

16. Давидович, 1924 – *Давидович М.Г.* Проблема занимательности в романах Достоевского // Творческий путь Достоевского: Сб. статей / под ред. Н.Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924. С. 104–130.

17. Документы, 1922 – Документы по истории литературы и общественности. М.: Изд. Центрархива <РСФСР>, 1922. Вып. I: Ф.М. Достоевский. 79 с.

18. Долинин, 1947 – *Долинин А.С.* В творческой лаборатории Достоевского (История создания романа «Подросток»). М.; Л.: Советский писатель, 1947. 174 с.

19. Долинин, 1963 – *Долинин А.С.* Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л.: Советский писатель, 1963. 344 с.

20. Достоевский, 1926–1930 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. худож. произв.: в 13 т. / под ред. Б.В. Томашевского и К.И. Халабаева. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926–1930.

21. Достоевский, 1928, – *Достоевский Ф.М.* Письма. I. 1832–1867 / под ред. и с примеч. А.С. Долинина. М.; Л.: ГИЗ, 1928. 590 с.

22. Достоевский, 1957 – *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 8. 660 с.

23. Дурылин, 1928 – *Дурылин С.Н.* Об одном символе у Достоевского: Опыт тематического обзора // Достоевский. <Сб. статей.> М.: ГАХН, 1928. С. 163–198.

24. Иванов-Разумник, 1923 – *Иванов-Разумник Р.В.* Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг.: Колос, 1923. 248 с.

25. Комарович, 1922а – *Комарович В.Л.* Рукописные варианты романа «Подросток» // Начала. Пг., 1922. Кн. 2. С. 217–230.

26. Комарович, 1922б – *Комарович В.Л.* Ненаписанная поэма Достоевского // Ф.М. Достоевский: Статьи и материалы. <Сб. I.> / под ред. А.С. Долинина. Пб.: Мысль, 1922. С. 177–207.

27. Комарович, 2001 – *Комарович В.Л.* Новые проблемы изучения Достоевского: 1925–1930. Часть 2 (фрагмент) // Михаил Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие Бахтина в контексте русской культуры: в 2 т. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 1. С. 202–209.

28. Комарович, 2018 – *Комарович В.Л.* «Весь устремление»: Статьи и исследования о Ф.М. Достоевском / сост., отв. ред. и автор вступит. статьи О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 927 с.

29. Кристева, 2002 – *Кристева Ю.* Разрушение поэтики // Михаил Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.М. Бахтина в контексте мировой культуры: в 2 т. СПб.: РХГИ, 2002. Т. 2. С. 7–32.

30. Литературное наследство, 1937 – Литературное наследство. М.: Жур.-газ. объединение, 1937. Т. 29–30: Русская культура и Франция. I. 764 с.

31. Литературное наследство, 1965 – Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 77: Ф.М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. 520 с.

32. Магидова, 2003 — *Магидова М.* Материалы к истории литературных контактов А.Л. Бема 1920-х гг. (Письма А.С. Долинина и Т.А. Крюковой) // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2003. Вып. 19. С. 241–261.

33. Магомедова, 2008 — *Магомедова Д.М.* Полифония // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008. С. 174–176.

34. Мочульский, 1995 — *Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество // *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 219–562.

35. О Достоевском, 2007 — О Достоевском. Сб. статей / под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929/1933/1936. М.: Русский путь, 2007. 576 с.

36. Описание, 1957 — Описание рукописей Ф.М. Достоевского / под ред. В.С. Нечаевой. М.: АН СССР, 1957. 590 с.

37. Пиксанов, 1923 — *Пиксанов Н.К.* Новый путь литературной науки (Принципы и методы) // Искусство. 1923. № 1. С. 94–113.

38. Пономарева, 2018 — *Пономарева Г.Б.* Достоевский: Я занимаюсь этой тайной. Изд. 2-е. М.: Русскiй Мiръ, 2016, 2018. 448 с.

39. Садаёси, 1988 — *Садаёси И.* Иванов — Пумпянский — Бахтин // Comparative and contrastive studies in Slavic languages and literatures. Japanese contributions to the Tenth International Congress of Slavists. Tokyo, 1988. С. 81–91.

40. Творчество, 1921 — Творчество Достоевского. 1821–1881–1921: Сб. статей и материалов / под ред. Л.П. Гроссмана. Одесса: Всеукр. гос. изд-во, 1921. 152 с.

41. Фридлендер, 1994 — *Фридлендер Г.М.* Достоевский и Вячеслав Иванов // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1994. Т. 11. С. 132–145.

42. Христиансен, 1911 — *Христиансен Б.* Философия искусства / пер. с нем. Г.П. Федотова; под ред. Е.В. Аничкова. СПб.: Шиповник, 1911. 289 с.

43. Чулков, 1939 — *Чулков Г.И.* Как работал Достоевский. М.: Советский писатель, 1939. 340 с.

44. Энгельгардт, 1924 — *Энгельгардт Б.М.* Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Л.; М.: Мысль, 1924. Сб. 2. С. 71–105.

45. Handschrifte, 1926 — Handschrifte, Aufzeichnungen, Varianten und Briefe zu den Roman “Der Jungling” / Erläutert von *W. Komarowitsch* // Der unbekannte Dostojewski. München: R. Piper, 1926. S. 445–536.

References

1. Al’tman, I. “Grubaia fal’sifikatsiia” [“Gross Falsification”]. *Znamia*, no. 3, 1948, pp. 179–184. (In Russ.)

2. Antsiferov, N.P. *“Nepostizhimyi gorod...”* [*“Incomprehensible City...”*]. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 1991. 335 p. (In Russ.)

3. Askol’dov, S.A. “Psikhologiia kharakterov u Dostoevskogo” [“The Psychology of Characters in Dostoevsky”]. *F.M. Dostoevskii. Stat’i i materialy* [*F.M. Dostoevsky. Articles and Materials*], ed. by A.S. Dolinin, issue 2, Leningrad; Moscow, Mysl’ Publ., 1924, pp. 5–27. (In Russ.)

4. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 tomakh* [*Collected Works: in 7 vols*], vol. 2. Moscow, Russkie slovari Publ., 2000. 800 p. (In Russ.)

5. Berezhkov, F.F. "Dostoevskii na Zapade (1916-1928)" ["Dostoevsky in the West (1916-1928)"]. *Dostoevskii. Sbornik statei* [*Dostoevsky. Collected Articles*], Moscow, GAKhN Publ., 1928, pp. 277–326. (In Russ.)

6. Bitsilli, P.M. "K voprosu o vnutrennei forme romana Dostoevskogo" ["On the Question of the Inner Form of Dostoevsky's Novel"]. *Izbrannye trudy po filologii* [*Selected Works on Philology*], Moscow, Nasledie Publ., 1996, pp. 483–549. (In Russ.)

7. Bogdanova, O.A. "Esteticheskie idei B. Khristiansena i rossiiskaia nauka o Dostoevskom v 1910-1920-e gg. (M.M. Bakhtin, B.M. Engel'gardt, V.L. Komarovich, Iu.A. Nikol'skii)" ["Aesthetic Ideas of B. Christiansen and the Russian Research on Dostoevsky in the 1910s-1920s (M.M. Bakhtin, B.M. Engelhardt, V.L. Komarovich, Yu.A. Nikolsky)"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (31), 2014, pp. 21–33. (In Russ.)

8. Bogdanova, O.A. "Dostoevskii v nemetskikh izdatel'skikh proektakh pervoi poloviny XX veka ('Piper-ferlag')" ["Dostoevsky in German Publishing Projects of the First Half of the 20th Century ('Piper-verlag')"]. *Russkaia literatura v zerkalakh mirovoi kul'tury. Retseptsiia. Perevody. Interpretatsiia* [*Russian Literature in the Mirrors of World Culture. Reception. Translations. Interpretation*], ed. by A.B. Kudelin, V.V. Polonsky, M.F. Nadiarnykh, Moscow, IWL RAS, 2015, pp. 800–848. (In Russ.)

9. Bogdanova, O.A. "O proiskhozhdenii literaturovedcheskogo poniatiia 'polifoniia'" ["On the Origin of the Literary Concept 'Polyphony'"]. *Stefanos*, no. 3 (17), 2016, May, pp. 220–226. (In Russ.)

10. Bogdanova, O.A. "Issledovateli Dostoevskogo v SSSR 1920-1930-kh gg.: nauchnoe soobshchestvo vs liminal'naia gruppa" ["Dostoevsky's Researchers in USSR of 1920-1930: Scientific Community *vs* Liminal Group"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (50), 2019, pp. 283–294. (In Russ.)

11. Bogdanova, O.A. "Retseptsiia romana F.M. Dostoevskogo 'Podrostok' v issledovaniiakh russkikh avtorov 1900–1940-kh gg.: religiozno-filosofskoe osmyslenie, biografika, psikhoanaliz" ["The Reception of Dostoevsky's Novel *The Adolescent* in the Studies of Russian Authors in 1900s–1940s: Religious and Philosophical Understanding, Biography, Psychoanalysis"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (15), 2021, pp. 157–195. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-157-195

12. Brodskii, N.L. "Ugasshii zamysel. 'Zhitie velikogo greshnika' (Plan romana)" ["A Faded Intent. 'The Life of a Great Sinner' (Plan for a Novel)"]. *Dokumenty po istorii literatury i obshchestvennosti. Vyp. 1. F.M. Dostoevskii* [*Documents on the History of Literature and Society. Issue 1. F.M. Dostoevsky*], prepared for publication by N.L. Brodsky, Moscow, Tsentrarkhiv RSFSR Publ., 1922, pp. 63–77. (In Russ.)

13. Viktorovich, V.A., and Shchennikov, G.K. "Podrostok" ["*The Adolescent*"]. *Dostoevskii: Sochineniia, pis'ma, dokumenty. Slovar'-spravochnik* [*Dostoevsky: Essays, Letters, Documents. Reference Dictionary*], ed. by G.K. Shchennikov, B.N. Tikhomirov, St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2008, pp. 132–146. (In Russ.)

14. Grossman, L.P. *Biblioteka Dostoevskogo po neizdannym materialam. S prilozheniem kataloga biblioteki Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Library of Unpublished Materials. With the Application of the Dostoevsky Library Catalog*]. Odessa, A.A. Ivasenko Publ., 1919. 167 p. (In Russ.)

15. Grossman, L.P. *Seminarii po Dostoevskomu. Materialy, bibliografiia i kommentarii* [*Seminaries on Dostoevsky. Materials, Bibliography, and Commentary*]. Moscow; Petrograd, State Publishing House, 1922. 120 p. (In Russ.)

16. Davidovich, M.G. "Problema zanimatel'nosti v romanakh Dostoevskogo" ["The Problem of Occupation in Dostoevsky's Novels"]. *Tvorcheskii put' Dostoevskogo: sbornik statei* [*Dostoevsky's Creative Path: Collected Articles*], ed. by N.L. Brodsky, Leningrad, Seiatel' Publ., 1924, pp. 104–130. (In Russ.)

17. *Dokumenty po istorii literatury i obshchestvennosti. Vyp. 1. F.M. Dostoevskii* [*Documents on the History of Literature and Society. Issue 1. F.M. Dostoevsky*]. Moscow, Tsentrarkhiv RSFSR Publ., 1922. 79 p. (In Russ.)

18. Dolinin, A.S. *V tvorcheskoi laboratorii Dostoevskogo (Istoriia sozdaniia romana "Podrostok")* [*In Dostoevsky's Creative Laboratory (The History of the Creation of the Novel* The Adolescent*)*]. Moscow; Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1947. 174 p. (In Russ.)

19. Dolinin, A.S. *Poslednie romany Dostoevskogo. Kak sozdavalis' "Podrostok" i "Brat'ia Karamazovy"* [*Dostoevsky's Last Novels. How* The Adolescent *and* The Brothers Karamazov *Were Created*]. Moscow; Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1963. 344 p. (In Russ.)

20. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie khudozhestvennyh proizvedenii: v 13 tomakh* [*Complete Works of Fiction: in 13 vols*]. Ed. by B.V. Tomashevsky and K.I. Khalabaev. Moscow; Leningrad, State Publishing House, 1926–1930. (In Russ.)

21. Dostoevskii, F.M. *Pis'ma* [*Letters*]. Ed. and comm. by A.S. Dolinin, Moscow; Leningrad, GIZ Publ., 1928. 590 p. (In Russ.)

22. Dostoevskii, F.M. *Sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [*Collected Works: in 10 vols*], vol. 8. Moscow, Goslitizdat Publ., 1957. 660 p. (In Russ.)

23. Durylin, S.N. "Ob odnom simvole u Dostoevskogo: Opyt tematicheskogo obzora" ["About One Symbol in Dostoevsky: A Thematic Review"]. *Dostoevskii. Sbornik statei* [*Dostoevsky. Collected Articles*], Moscow, GAKhN Publ., 1928, pp. 163–198. (In Russ.)

24. Ivanov-Razumnik, R.V. *Vershiny. Aleksandr Blok. Andrei Belyi* [*Pinnacles. Alexander Blok. Andrey Bely*]. Petrograd, Kolos Publ., 1923. 248 p. (In Russ.)

25. Komarovich, V.L. "Rukopisnye varianty romana 'Podrostok'" ["Handwritten Versions of the Novel *The Adolescent*"]. *Nachala* [*Beginnings*], book 2, Petrograd, 1922, pp. 217–230. (In Russ.)

26. Komarovich, V.L. "Nenapisannaia poema Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Unwritten Poem"]. *F.M. Dostoevskii: Stat'i i materialy. Sbornik I* [*F.M. Dostoevsky: Articles and Materials. Issue 1*], ed. by A.S. Dolinin, Petesburg, Mysl' Publ., 1922, pp. 177–207. (In Russ.)

27. Komarovich, V.L. "Novye problemy izucheniia Dostoevskogo: 1925–1930. Chast' 2 (fragment)" ["New Problems in Dostoevsky's Studies: 1925–1930. Part 2 (Fragment)"]. *Mikhail Bakhtin: pro et contra. Tvorchestvo i nasledie Bakhtina v kontekste russkoi kul'tury* [*Mikhail Bakhtin: Pro et Contra. Bakhtin's Creativity and Heritage in the Context of Russian Culture*], vol. 1, St. Petersburg, RKhGI Publ., 2001, pp. 202–209. (In Russ.)

28. Komarovich, V.L. *"Ves' ustremlenie": Stat'i i issledovaniia o F.M. Dostoevskom ["All Aspiration": Articles and Research about Fyodor Dostoevsky*]. Ed. by O.A. Bogdanova. Moscow, IWL RAS Publ., 2018. 927 p. (In Russ.)

29. Kristeva, Iu. "Razrushenie poetiki" ["The Destruction of Poetics"]. *Mikhail Bakhtin: pro et contra. Tvorchestvo i nasledie Bakhtina v kontekste russkoi kul'tury* [*Mikhail Bakhtin: Pro et Contra. Bakhtin's Creativity and Heritage in the Context of Russian Culture*], vol. 2, St. Petersburg, RKhGI Publ., 2002, pp. 7–32 (In Russ.)

30. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 29–30: Russkaia kul'tura i Frantsiia. I [Russian Culture and France. I]. Moscow, Zhur.-gaz. ob''edinenie Publ., 1937. 764 p. (In Russ.)

31. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 77: F.M. Dostoevskii v rabote nad romanom "Podrostok". Tvorcheskie rukopisi [F.M. Dostoevsky at Work on the Novel *The Adolescent*. Creative Manuscripts]. Moscow, Nauka Publ., 1965. 520 p. (In Russ.)

32. Magidova, M. "Materialy k istorii literaturnykh kontaktov A.L. Bema 1920-kh gg. (Pis'ma A.S. Dolinina i T.A. Kriukovoi)" ["Materials for a History of A.L. Bem's Literary Contacts in 1920s (Letters by A.S. Dolinin and T.A. Kryukova)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 19, 2003, pp. 241–261. (In Russ.)

33. Magomedova, D.M. “Polifoniia” [“Polyphony”]. *Poetika. Slovar’ aktual’nyh terminov i poniatii* [*Poetics. Dictionary of Current Terms and Concepts*], ed. by N.D. Tamarchenko, Moscow, Izd-vo Kulaginoj–Intrada Publ., 2008, pp. 174–176. (In Russ.)

34. Mochul’skii, K.V. “Dostoevskii. Zhizn' i tvorchestvo” [“Dostoevsky. Life and Works”]. *Gogol’. Solov’ev. Dostoevskii* [*Gogol. Solovyov. Dostoevsky*], Moscow, Respublika Publ., 1995, pp. 219–562. (In Russ.)

35. *O Dostoevskom. Sbornik statei pod redaktsiei A.L. Bema. Praga, 1929/1933/1936* [*About Dostoevsky. Collected Articles, Edited by A.L. Bem. Prague, 1929/1933/1936*]. Moscow, Russkii put’ Publ., 2007. 576 p. (In Russ.)

36. Nechaeva, Vs., editor. *Opisanie rukopisei F.M. Dostoevskogo* [*Description of F.M. Dostoevsky’s Manuscripts*]. Moscow, AN SSSR Publ., 1957. 590 p. (In Russ.)

37. Piksanov, N.K. “Novyi put’ literaturnoi nauki (Printsipy i metody)” [“The New Way of Literary Studies (Principles and Methods)”]. *Iskusstvo*, no. 1, 1923, pp. 94–113. (In Russ.)

38. Ponomareva, G.B. *Dostoevskii: Ia zanimaius’ etoi tainoi* [*Dostoevsky: I Study This Mystery*]. 2nd Edition. Moscow, Russkii Mir Publ., 2016, 2018. 448 p. (In Russ.)

39. Sadaesi, I. “Ivanov – Pumpianskii – Bakhtin” [“Ivanov –Pumpyansky – Bakhtin”]. *Comparative and contrastive studies in Slavic languages and literatures. Japanese contributions to the Tenth International Congress of Slavists*, Tokyo, 1988, pp. 81–91. (In Russ.)

40. Grossman, L.P., editor. *Tvorchestvo Dostoevskogo. 1821–1881–1921: Sb. statei i materialov* [*Dostoevsky’s Works. 1821–1881–1921: Collected Articles and Materials*], Odessa, Vseukr. gos. izd-vo Publ., 1921. 152 p. (In Russ.)

41. Fridlender, G.M. “Dostoevskii i Viacheslav Ivanov” [“Dostoevsky and Vyacheslav Ivanov”]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky. Materials and Research*], vol. 11, St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 132–145. (In Russ.)

42. Khristiansen, B. *Filosofiia iskusstva* [*Philosophy of Art*]. Trans. from German by G.P. Fedotov; ed. by E.V. Anichkov. St. Petersburg, Shipovnik Publ., 1911. 289 p. (In Russ.)

43. Chulkov, G.I. *Kak rabotal Dostoevskii* [*How Dostoevsky Worked*]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1939. 340 p. (In Russ.)

44. Engel’gardt, B.M. “Ideologicheskii roman Dostoevskogo” [“Dostoevsky’s Ideological Novel”]. *F.M. Dostoevskii. Stat’i i materialy* [*F.M. Dostoevsky. Articles and Materials*], ed. by A.S. Dolinin, Issue 2, Leningrad; Moscow, Mysl’ Publ., 1924, pp. 71–105. (In Russ.)

45. “Handschrifte, Aufzeichnungen, Varianten und Briefe zu den Roman ‘Der Jungling’. Erläutert von W. Komarowitsch”. *Der unbekannte Dostojewski*, München, R. Piper, 1926, pp. 445–536. (In German)

Статья поступила в редакцию 02.08.2021
Одобрена после рецензирования 22.08.2021
Принята к публикации 25.08.2021
Дата публикации: 25.12.2021

The article was submitted 02 Aug. 2021
Approved after reviewing 22 Aug. 2021
Accepted for publication 25 Aug. 2021
Date of publication: 25 Dec. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.16.1.0
ББК 83.3
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-176-195

© 2021. Катерина Корбелла
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Итальянская рецепция романа Ф.М. Достоевского «Подросток»

© 2021. Caterina Corbella
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

The Italian Reception of Dostoevsky's Novel *The Adolescent*

Информация об авторе: Катерина Корбелла, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-5996-0127
E-mail: cate.corbella@gmail.com

Аннотация: В статье анализируется рецепция романа Ф.М. Достоевского «Подросток» в Италии. Небольшое количество переводов романа на итальянский язык, как и отсутствие критических работ, посвященных именно ему, свидетельствует о малом интересе к произведению как со стороны среднего итальянского читателя, так и со стороны академического сообщества, особенно при сравнении с другими романами Пятикнижия. Во второй части статьи предлагается обзор предисловий к разным изданиям, которые, по сути, являются единственными работами, посвященными исключительно ему на итальянском языке.

Ключевые слова: «Подросток», рецепция, Достоевский в Италии, русская литература в Италии.

Для цитирования: *Корбелла К.* Итальянская рецепция романа Ф.М. Достоевского «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 176–195. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-176-195

Information about the author: Caterina Corbella, Associate Researcher, Centre "Dostoevsky and World Culture", A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-5996-0127

E-mail: cate.corbella@gmail.com

Abstract: The article analyses the Italian reception of Dostoevsky's novel *The Adolescent*. The small number of translations of the novel in Italian, as well as the lack of critical works specifically devoted to it, indicate little interest in the book on the part of both the average Italian reader and the academic community, especially when compared to other works by Dostoevsky. The second part of the article offers an overview of the prefaces to the various editions, which are, in fact, the only works in Italian exclusively devoted to the novel.

Keywords: *The Adolescent*, reception, Dostoevsky in Italy, Russian literature in Italy.

For citation: Corbella, Caterina. "The Italian Reception of Dostoevsky's Novel *The Adolescent*". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 176–195. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-176-195

Первым переводом «Подростка» на итальянский язык мы обязаны издательскому дому Карабба, который в 1924 году выпускает роман в четырех томах, переведя название как *L'adolescente* [Verdinois, 1924]. С данным названием роман Достоевского входит в итальянскую культуру навсегда, в отличие от того, что происходит в немецкоязычных или англоговорящих странах, где выбор заглавия колеблется между разными вариантами. Автор первого перевода, Федериго Вердинуа (1844–1927), уже сотрудничал с издательством при публикации *Povera gente* («Бедные люди») и *Delitto e castigo* («Преступление и наказание»)[1].

Перевод «Подростка» на итальянский язык появляется с опозданием по сравнению с переводами других произведений Ф.М. Достоевского. Самый ранний текст русского автора, зазвучавший по-итальянски — это «Записки из мертвого дома», перевод которых был осуществлен с французского языка в 1887 году; среди романов Пятикнижия первым на итальянском языке появилось «Преступление и наказание» в 1889 году[2]. К 1921 году, когда появляется первый

[1] Полный список переводов Ф.М. Достоевского на итальянский язык в период 1887–1945 годов с указанием выходных данных можно найти в [Adamo, 1988, p. 217–220].

[2] Отрывок из романа был опубликован еще в 1869 году, в переводе А. Де Губернатиса [Бурлакова, 2018, с. 4]

том «Подростка», на итальянском языке уже имеются три перевода «Преступления и наказания», один перевод «Братьев Карамазовых» и несколько отдельных переводов книги «Мальчиков», один перевод «Идиота»; также были переведены и изданы на итальянском (в некоторых случаях неоднократно) «Неточка Незванова», «Бедные люди», «Кроткая», «Маленький герой», «Униженные и оскорбленные», «Игрок», «Чужая жена и муж под кроватью», «Записки из подполья», «Вечный муж», «Белые ночи», «Бобок», «Слабое сердце». В большинство случаев речь идет о вторичных переводах — с французского, однако это не отменяет того факта, что все эти тексты в какой-то мере уже вошли в итальянскую литературную среду к моменту появления «Подростка».

Как можно заметить, в Италии перевод только одного из романов Пятикнижия запаздывает больше, чем перевод «Подростка»: роман «Бесы» впервые переведен лишь в 1927 году. Серджа Адамо показывает, что столь позднее появление итальянского перевода «Бесов» связано с тем, что роман считался трудным, загадочным, непонятным для итальянской публики [Adamo, 1988, p. 134], и хотя она ничего не говорит о запаздывании перевода «Подростка», можно предположить, что в данном случае книга также считалась хаотичной и недоступной читателю. Однако в следующие годы роман «Бесы» вышел еще в пяти разных переводах (в 1928, 1930, 1931 годах) — прежде чем появилась новая версия «Подростка» в 1935 году.

Первое появление романа «Подросток» на итальянском языке обусловлено, по всей видимости, тем, что в начале двадцатых годов многие деятели итальянской культуры начали чувствовать нужду в неопосредованном знакомстве с Достоевским. После долгого общения с русской литературой через посредство Франции итальянская литературная среда начинает искать прямой доступ к творчеству русского писателя. В 1921 году (в том же году, когда Карабба выпускает первый том «Подростка») молодой издатель и философ Пьетро Гобетти в статье «Dostoievschi classico» («Достоевский как классик») описывает следующую ситуацию, упоминая — среди других — интересующий нас роман: «Достоевский как художник не имел успеха в Италии. Мало кто знаком с его шедеврами — “Вечный муж”, “Подросток”, “Бесы”. Нет перевода “Бесов”, также нет достойного перевода “Братьев Карамазовых”. Распространён лишь некий миф о Достоевском, который пришел

к нам через французов, наскоро прочитавших Мережковского»[3] [Gobetti, 2016, p. 95]. Одновременно в эти годы можно наблюдать рождение итальянской школы славистики, прежде всего благодаря деятельности ее «отца» Этторе Ло Гатто (1890–1983). Совместными усилиями исследователей, переводчиков, издателей Италия вырабатывает свое восприятие Достоевского — отчетливо осознавая необходимость новых полных переводов непосредственно с русского.

«Подросток» появляется именно в таком контексте — и это надо иметь в виду при разговоре не только о первом, но также о следующих двух переводах романа, которые выходят одновременно в 1935 году [Küfferle, 1935], [Racovska-Tenconi, 1935]. Феномен близких друг к другу переводов кажется в это время достаточно обычным: в 1930 году выходят два перевода «Преступления и наказания», в 1931 году два раза переведены «Бесы» и «Братья Карамазовы», и по всей видимости причина именно в этом поиске нового и полного восприятия русских авторов[4]. В описании обоих переводов 1935 года присутствует специальное указание на их полноту и соответствие русскому тексту[5]. Таким образом, они отмежевываются от старого перевода Вердинуа, который хотя и работал непосредственно с русским текстом, по мнению Ло Гатто, разделял с французскими переводчиками ложное мнение о том, что произведения русских авторов слишком длинные и их необходимо сокращать, чтобы сделать доступными для западного читателя [Basileca, 2011]. Четвертый перевод романа тоже датируется первой половиной двадцатого века: его осуществляют в 1943 году для издательства Фрассинелли известная переводчица Ева Кун Амендола и Ферруччо Тости [Amendola-Tosti, 1942]. На рубеже 50-х и 60-х годов появляются еще два перевода, [Barbetti, 1959] и [De Dominicis Jorio, 1963]. Последние переводы появляются в восьмидесятых годах, подготовленные для популярных издательств Гардцанти [Nadai, 1989] и Мондадори [Leto-Raffo, 1987].

Все последующие итальянские издания «Подростка» основаны на одном из перечисленных переводов, по необходимости

[3] Здесь и далее перевод с итальянского мой. — *К.К.*

[4] Издательство Славия с 1926 до 1934 годы переводит 57 русских классиков, среди которых 16 произведений Достоевского, в рамках серии «Il genio russo» («Русский гений») [Messina, 1949, p. 694]. «Подросток» не входит в этот список.

[5] «Единственный полный перевод с русского от Ринальдо Куфферле»; «Полная и согласная с русским текстом версия от Мария Раковска и Л.Г. Тенкони» [Adamo, 1988, p. 220].

отредактированных на основе новых изданий русского оригинала. Уже более пятидесяти лет как не появляется нового перевода; для сравнения — нам удалось обнаружить 8 новых переводов «Преступления и наказания», «Идиота» — 6, «Бесов» — 4, «Братьев Карамазовых» — 4, изданных в пределах от 1990 года до сегодняшнего дня, что указывает на постоянный интерес к этим произведениям и со стороны публики, и со стороны переводчиков и издательских домов. Только в апреле этого года, скорее всего на волне возобновленного интереса к Достоевскому в связи с годовщиной писателя, издательский дом Фелтринелли выпустил новый перевод, в котором кроме самого текста опубликована часть подготовительных материалов, план «Жития великого грешника» [Prina, 2021].

Ограниченный интерес к роману «Подросток», о котором свидетельствует сравнительно небольшое количество переводов, отражается также в отсутствии академических работ (эссе, статьей, монографий), специально посвященных этому роману. В библиографии трудов о творчестве Достоевского в итальянской критике, составленной в 2013 году Стефано Алоэ, особый раздел посвящен «статьям об отдельных произведениях Достоевского» [Алоэ, 2013а, с. 535–541]. Если ограничиваться Пятикнижием, то здесь можно насчитать 12 статьей по роману «Идиот», 11 по «Братьям Карамазовым», 9 по «Преступлению и наказанию», 1 по «Подростку».

Библиография сосредоточивается на последних (на момент издания) тридцати годах (1980–2012), и ссылается на существующие на итальянском языке библиографии для предыдущего периода: только в некоторых случаях С. Алоэ принимает решения включит в список работы до 1980 года. Также, уточняет автор, «в библиографию не вошли рецензии и, за редкими исключениями, предисловия к изданиям итальянских переводов произведений писателя» [Алоэ, 2013, с. 528]. За исключением трех работ о «Братьях Карамазовых», датированных ранее 1980 года, все исследования, посвященные романам Пятикнижия, соответствуют описанию — они являются полноценными статьями (не введениями и не рецензиями) и относятся к последним тридцати годам. Однако в случае «Подростка» единственная упомянутая в этом разделе работа — это введение, написанное в 1957 году [Ripellino, 1957]. Только «Бобок» и «Дядюшкин сон» удостоились такой же судьбы — лишь одно упомянутое название статьи, им посвященной, не соответствующее указанным временным рамкам.

Если выйти из хронологических рамок, поставленных Стефано Алое, то все равно ни до, ни после не получилось обнаружить работ итальянских авторов, посвященных специально «Подростку». Как и в случае с переводами, лишь в этом году вышла в журнале «Достоевский и мировая культура» статья М.К. Гидини, посвященная исповеди и письму в романе [Гидини, 2021].

Обзор переводов «Подростка» и литературы о нем в итальянской среде свидетельствует о почти полном отсутствии интереса к роману, особенно в сравнении с другими произведениями Пятикнижия, что подтверждается простым наблюдением из личного опыта: образованный читатель, знакомый с трудами Достоевского, во многих случаях или не знает о существовании произведения, или «знает, но не читал», или «начал читать, но бросил». Важно, однако, отметить, что нам удалось без особой сложности найти совсем недавние рецензии на роман или лонгрид о нем в блогах о литературе [Carosella, 2020; Germini, 2019; Ferregatta; Eleggo, 2019], где пересказ сюжета и перечисления главных героев и тем почти всегда сопровождаются положительным отзывом. Материалы, которые позволяют все-таки как-то анализировать рецепцию романа в Италии, это, с одной стороны, введения к разным изданиям; с другой, упоминания «Подростка» в разных работах о Достоевском. Во втором случае речь может идти об отдельном разделе или главе, посвященных «Подростку», главным его темам или его героям (в таком случае, перед нами будет в большинстве случаев тоже какое-то в своем роде «введение»), но также о косвенных упоминаниях романа в контексте более широких исследований о том или ином аспекте творчества Достоевского.

Сосредоточимся здесь на тех введениях к итальянским изданиям, которые, с одной стороны, показывают некие общие тенденции в восприятии романа, с другой — выделяются по той или иной причине среди других. Оставляем в стороне введения Дж. Пачини [Pacini, 1959] и Дж. Де Доминичис Йорио [De Dominicis Jorio, 1963]: они уже давно не переиздаются; кроме того, они посвящены, прежде всего, жизни и творчеству Достоевского в целом, хотя, конечно, оба выделяют несколько страниц для «Подростка».

В 1957 году славист, переводчик и поэт Анджело Мария Рипеллино (1923–1978) пишет введение к новому изданию перевода Евы Кун для туринского издательского дома Эинауди[6]; именно этот текст

[6] Первое издание [Ripellino, 1957]; цитаты приводятся по электронному изданию [Ripellino, 2013].

упоминается в библиографии, составленной Стефано Алое [Алоэ, 2013, с. 540]. Заметим, что издание с введением Рипеллино является одним из самых распространенных; последнее переиздание датировано 2017 годом. Маленькое эссе (первая работа о «Подростке» на итальянском языке, которую нам удалось обнаружить) открывается кратким обзором обстоятельств, которые привели к написанию романа: упоминаются прежняя работа Достоевского в редакции журнала «Гражданин» и решение автора оставить его, чтобы принять предложение Некрасова о сотрудничестве с «Отечественными записками»; возникновение романа описывается как пересечение намерения написать книгу про детство и давних планов по созданию «Житья великого грешника».

Приступая к тексту, Рипеллино обращает внимание на беспорядок как на главную его характеристику: структуру романа он определяет как «farragginosa» [Ripellino, 2013], т. е. составленную из многочисленных элементов, хаотично накопленных. Беспорядок в первый момент «обезоруживает читателя», однако, именно он составляет главную привлекательность романа, который определяется как «семейная хроника», отличающаяся, однако, от хроник, например, Толстого, поскольку хаотично рассказывает о хаотичной семье. Единство внутри хаоса достигается благодаря «таинственному письму» — прием, который позволяет соединить разные элементы сюжета, и также благодаря очень строгим временным рамкам (три части — три дня).

Реальность в романе деформирована, потому что читатель смотрит на нее через фантазию подростка. Именно путь его взросления находится, по мнению Рипеллино, в центре романа: «<...> суть романа <...> в глубоком изменении, которому подвергается фанатическое намерение Аркадия, испытываемое жизнью, под влиянием страсти, и особенно — под влиянием жесткой духовной борьбы с отцом» [Ripellino, 2013]. Тут же внимание Рипеллино обращается к Версилову, который, по его мнению, невольно взял в романе большее место, чем ему в начале было предназначено.

Вопрос о том, кто главный герой «Подростка» — Аркадий или Версилов? — гласно или негласно присутствует почти во всех итальянских введениях к роману, и часто (как в данном случае), хотя и не дается прямого ответа, нетрудно заметить, что внимание авторов сосредоточено прежде всего на фигуре отца. Версилов, несомненно, самое интересное действующее лицо для Рипеллино, который его

определяет как «одного из сложнейших героев Достоевского», который «до сих пор смущает читателя своей страшной изменчивостью чувств, своими постоянными колебаниями и раздвоениями» [Ripellino, 2013]. «Жуткая двойственность» Версилова проходит через весь роман, передается от главного сюжета к маргинальным и находит свое символическое отражение в моменте раскалывания иконы. В мире, где господствует раскол, только две фигуры остаются цельными и сохраняют свою чистоту — Софья Андреевна и Макар Долгорукий.

В конце введения автор обращается к «Бесам» и проводит параллели между двумя романами: Ставрогин-Версилов, как мы уже видели, но также Тихон-Макар, собрания молодых революционеров, самоубийства Кириллова и Крафта (в последних двух случаях упоминается о реальных фактах, которые послужили прообразами для романа: процесс Долгушина в июле 1874 году и самоубийство студента Крамера). Чтение «Подростка» сквозь призму «Бесов» станет почти нормой в итальянской среде: как мы уже видели, при одинаковом запаздывании с переводами, «Бесы» были восприняты в Италии быстрее и глубже, чем «Подросток».

Небольшое введение Рипеллино позволяет увидеть элементы, которые в разной мере находится и в более поздних введениях к «Подростку»: описание зарождения романа, сравнение с Толстым, параллель с «Бесами». Среди этих элементов стоит обратить внимание на общую картину, которая нарисована перед нами: путь взросления Аркадия-подростка, который по замыслу должен был находиться в центре повествования, развивается в мире и полностью определен двойственностью Версилова, к которому притягивается внимание и автора, и читателя; в этом мире выделяются светлые фигуры Софии и Макара. Все эти элементы, однако, будто лишь внешним образом соединены друг с другом, и единство романа ускользает.

Спустя год Этторе Ло Гатто подготавливает достаточно обширную вводную заметку к «Подростку» для издательского дома Сансони. Издание романа использует перевод Риналдо Куфферле 1935 года, отредактированный на основе Собрания сочинений Достоевского под редакцией А.С. Долинина и Е.Н. Дрыжаковой (М., 1957).

Профиль издания объясняет характеристики введения. К концу 50-х издательство Мурсия издает первое собрание сочинений Достоевского на итальянском языке; примерно в те же годы Сансони ра-

ботает со схожей целью над публикацией пятитомного издания под названием *Fedor Dostoevskij. Romanzi e taccuini* («Федор Достоевский. Романы и подготовительные тетради»). Все материалы издаются под редакцией Этторе Ло Гатто, которому мы обязаны и вводными заметками, и комментариями к тексту. Опубликованы: «Преступление и наказание», подготовительные тетради к «Преступлению и наказанию», «Униженные и оскорбленные» (Т. 1); «Идиот», подготовительные тетради к «Идиоту» (Т. 2); «Бесы», подготовительные тетради к «Бесам» (Т. 3); «Подросток», «Записки из мертвого дома» (Т. 4); «Братья Карамазовы», подготовительные тетради к «Братьям Карамазовым» (Т. 5).

«Подросток» — единственный среди романов Пятикнижия, который издается без сопровождения подготовительных материалов. Этторе Ло Гатто справляется с этим недостатком очень длинным введением, в котором он не только тщательно исследует путь зарождения романа, но также рассказывает о первых реакциях на его выход и об истории критики о нем в России. Введение затрагивает разные аспекты, которые присутствовали также в работе Анджело Мария Рипеллино (план «Жития великого грешника» и идея о романе про детство; связь с «Бесами»; полемика с Толстым; ориентация на «Повести Белкина» Пушкина как на образцовую прозу; интерес к новостям как источник материалов к роману и т.д.), однако, в отличии от Рипеллино и в соответствии с более академическим стилем публикации, каждое утверждение подтверждается и иллюстрируется длинными цитатами из писем и записных тетрадей.

Ло Гатто не довольствуется простым фиксированием истории романа и пересказом критики о нем. Во введении присутствует попытка истолкования, которое хотя ориентируется на русские исследования и учитывает их, является вполне самостоятельная. Среди всех затронутых тем стоит выделить две.

Первая из них, которая проходит сквозь все введение, это рассматривание структуры романа и его зарождения как комбинации трех разных элементов: «идеи», «плана» и «сюжета» [Lo Gatto, 1958, p. 5]. Главная «идея» романа — идея власти, изначально денежной, но не только: идея приобретает новые формы, меняется при встрече с Версиловым и с другими персонажами. Именно в этом процессе изменения и разрушения идеи состоит «план» романа, который, однако, еще не «сюжет». Развитие последнего прорабатывается Достоевским лишь в третью очередь

и, как и в случае «Преступления и наказания», приобретает форму детектива [Lo Gatto, 1958, p.7].

Вторая тема введения — это Версилов, и вопрос о его первенстве (или отсутствии такового) над Аркадием в мире романа. Со ссылками на письма и рабочие тетради автора Ло Гатто утверждает центральную роль подростка как главного героя. Версилов, несомненно, занимает огромное пространство, может, большее, чем следовало бы, однако это объясняется тем, что именно через Версилова идея Аркадия сталкивается с реальностью и подвергается испытанию ею. Ссылаясь на работу Н.А. Бердяева «Миросозерцание Достоевского», в то время уже переведенную на итальянский язык, Ло Гатто определяет Версилова как загадку, которую всем героям жизненно важно разгадать, потому что она совпадает с загадкой о судьбе каждого человека [Lo Gatto, 1958, p. 5].

Введение затрагивает и другие темы — например, три аспекта беспорядка в романе: психологический, семейный, политический, — тема, которую мы уже встречали у Рипеллино и которая повторится в других введениях, однако именно эти два момента — самые характерные и ключевые для понимания мысли Ло Гатто. В частности, Ло Гатто старается передать процесс зарождения романа как можно подробнее и вернее, используя обширные цитаты из доступных материалов. Все же в этой интереснейшей реконструкции в очередной раз ускользает от читателя единое целое романа — Ло Гатто прямо призывает читателя смотреть на идею, план и сюжет как на три отдельных элемента [Lo Gatto, 1958, p. 5].

Издание с введением Ло Гатто уже давно не переиздается, в отличии от двух переводов, которые были опубликованы в конце 80-х годов для дешевых серийных изданий классиков Гардцанти и Мондадори. Этот формат потребовал другого подхода к введению. Если Этторе Ло Гатто имел перед собой задачу представить роман «Подросток» достаточно требовательной публике итальянских литераторов, то для Марии Риты Лето (редактор и переводчик издания Мондадори от 1987 года) и Фаусто Малковати (автор введения к изданию Гардцанти, 1989 год) требуется нечто иное. Их целевая аудитория — неподготовленный читатель, незнакомый с творчеством Достоевского. Введения более короткие, в них меньшее количество цитат из писем, мало упоминаний зарубежной критики.

Введение в издании Мондадори непосредственно посвящено «Подростку», и сравнительно богаче, чем в издании Гардцан-

ти — что, наверное, связано с более продолжительным и глубоким взаимодействием его автора с текстом романа, поскольку кроме написания введения мы ей обязаны также переводом романа и редактурой издания. Как это было и в предыдущих предисловиях, Мария Рита Лето сначала разбирает историю зарождения романа; особое внимание уделяется новостям как источнику материала для его написания. Одна из особенностей ее введения — тема, которую мы раньше не встречали как отдельно поставленный вопрос — внимание к повествованию от первого лица (Icherzählung) и следствия выбора такого типа повествования для всего произведения. Слова Николая Семеновича в заключении рассматриваются как предъявление читателю авторского голоса, полемика с Толстым и углубление темы о «случайных семействах». Однако пространство введения не позволяет автору глубоко исследовать и раскрывать все заявленные темы.

Введение Фаусто Малковати посвящено жизни и творчеству Достоевского вообще, и только во вторую очередь — «Подростку». На последних страницах своего аналитического рассмотрения романа Малковати определяет его как как «великий роман о беспорядке» (тут тоже — тройном: семейном, общественном, нравственном), и сосредоточивается на трех моментах, выделенных подзаголовками: процессе зарождения романа, «идеях» Аркадия (стать Ротшильдом) и Версилова (лидерская роль русской аристократии для всей Европы), теме отцовства. Эти два последних элемента, по мнению Малковати, придают жизнь роману, сюжет которого, однако, «бесполезно» пересказывать. Автор использует прилагательное «farraginosa» для описания структуры романа, как уже делал Рипеллино: в очередной раз упускается возможность рассматривать «Подростка» как органическое целое.

В 1996 году издательство Ньютон Комптон принимает решение переиздавать перевод Федериго Вердинуа от 1927 года. Введение пишет молодая исследовательница-литературовед и поэтесса Антонелла Анедда. Это единственное введение, которое принадлежит не специалисту по русской литературе, что изменяет стиль и подход к задаче, предлагая интересные элементы для анализа.

Автор не сосредоточивается на восстановлении обстоятельств, которые привели к написанию романа: ее исключительный интерес привлекает его идейное содержание. Упоминание вскользь о замысле «Жития великого грешника» на первой странице нужно Анедде не

столько в качестве элемента истории о зарождении романа, сколько как свидетельство о том, что книгу надо рассматривать как часть целого [Anedda, 1996, p. 7]. Конечная точка, к которой это целое стремится — «Братья Карамазовы», и Анедда постоянно возвращается к этому произведению для лучшего понимания «Подростка». Таким образом, можно уже обнаружить одно отличие от предыдущих работ: рассматривая «Подростка» в контексте творчества Достоевского, главное внимание исследовательница сосредоточивает не на предшествующем ему романе «Бесы», а на следующем романе, который «Подросток» подготавливает и к которому устремляется. «Подросток» — это «что-то вроде длинного задержанного выдоха» на пути к Карамазовым [Anedda, 1996, p. 7].

Творческий путь, в составе которого надо рассматривать «Подростка», объясняется Анеддой посредством философского языка логики: «После чистого добра, представленного в “Идиоте”, чистое зло “Бесов” завершает силлогизм. Следующий диалектический шаг в “Подростке” — обрисовывание сложного, но единого видения, описание осознания грязи, которая смешивается со светом, которая ищет света, что впоследствии позволит детям покричать “Ура!” в конце “Братьев Карамазовых”» [Anedda, 1996, p. 9]. Отчетливо обнаруживается в работе Анедды влияние «философской» рецепции Достоевского, которую С. Алоэ определил как одну из отличительных черт итальянской достоевистики [Алоэ, 2013б, с. 12]. Слова Рене Жирара, описывающие творческий путь Достоевского как путь «от двойственности к единству», становятся с самого начала неким ключом к роману [Anedda, 1996, p. 7]; другие авторы, процитированные в работе — Николай Бердяев, Луиджи Пайерсон, Симона Вейль, Сёрен Кьеркегор.

Небольшое введение Анедды разделено на четыре части со следующими подзаголовками: «Дети», «Навязчивая идея, наказание абстракции», «Катастрофа красоты», «Странствования». Это перечисление могло бы привести к заблуждению, будто перед нами разнородный текст, где исследуются темы, не особенно связанные друг с другом. На самом деле, ситуация противоположная — текст очень компактный, прежде всего благодаря целенаправленному сосредоточению внимания автора на пути Аркадия как главной теме романа.

Первый абзац при поверхностном взгляде не особо связан с тем, что сразу за ним следует, и понимается во всей его глубине только

при повторном чтении, когда становится ясно, куда именно Анедда хочет нас вести: «Подростковый возраст — это тот момент в жизни, когда душа, вышедшая из детства, начинает медленно поедать тело, это место, где противоречия сталкиваются одно с другим без видимого выхода. В отличие от взрослости, подростковый возраст мечтает о решении, способном выжечь его неуверенность и вывести душу и тело на твердую землю» [Anedda, 1996, p. 7].

Роман — повествование о том, как не без страдания рождается в Аркадии настоящее видение реальности, осознание ее сложности: человек постоянно находится в состоянии борьбы между добром и злом, в которой добро призвано быть не менее конкретным, чем зло, и в которой невозможно победить без взаимного прощения. Рана, обида за недоданную ему любовь отца порождает в нем ирреальную идею Ротшильда как возможное решение. Идея, однако, с самого начала не выстаивает перед вызовом реального присутствия ребенка Арины, нуждающейся в его помощи. Но это только раннее предвестие того, что Аркадию еще придется понять. Чтобы перестать быть «измученным ребенком, который инстинктивно ведет себя как раб», Аркадий должен не только пройти через свое собственное непонимание, прожить свою собственную греховность, но также понять и принять слабость Версилова, его «духовную ограниченность» [Anedda, 1996, p. 10]. Анедда пишет: «Видеть провал Версилова, быть свидетелем и соучастником его несчастной страсти к красавице Катерине Николаевне Ахмаковой: катарсис Аркадия начинается, когда он признает, что все за всех виноваты <...>. Это — конец обиды, пассивной ненависти, это — понимание, что нет никаких “двойников”, которые несут ответственность за то худшее, что существует в нас, и что само зло действует <...> с нами и в нас. <...> [П]онять, что не двойник творит зло, а мы, мы сами, признать, что мы это делаем осознано: это — единственная дорога к искуплению. Грех — это не сам грех, а равнодушие к нему, глубокое лицемерие, которое утверждает, что мы не несем ответственности за свои проступки» [Anedda, 1996, p. 8].

Признание своей ответственности за то худшее, что есть в мире, конец «пассивной ненависти» обозначает начало активного действия по преображению мира: «Возрождение Аркадия, то, что он называет “новая жизнь” начинается, когда в нем исчезают абстракции и активный жест добра <...> заменяет навязчивую мысль о Ротшильде» [Anedda, 1996, p. 10]. Внутри этого пути находят свое место также

София и Макар, в которых видится конкретная возможность новой, настоящей жизни — «способность быть собой в свете реальности, которая больше не раздвоена» [Anedda, 1996, p. 11]. Но это тема следующей книги: «<...> конкретность любви, которая противостоит умножению разделения, семя, которое умирает и заново рождается, дети, которые вокруг могилы маленького Илюши кричат: “Ура Карамазову”» [Anedda, 1996, p. 11].

Если в других введениях внимание очень часто переходило от Аркадия к Версилову, и в основном авторы предпочитали размышлять о фигуре и роли последнего, то Анедда с самого начала текста ставит акцент именно на подростке и на его пути и остается верным ему. Наверняка Анедда проделывает лишь один из всех возможных для читателя путей внутри текста, однако она его проделывает целенаправленно, доведя его до конца. Это позволяет не перескакивать от одной темы к другой, но рассматривать произведение как единый организм, чего так сильно не хватало в предыдущих работах.

В 2003 году роман «Подросток» выходит в известном издательском доме Риццоли под редакцией Э. Баццарелли[7]. В книге не указано имя переводчика, но по всей видимости Риццоли использует уже имеющийся у них перевод [De Dominicis Jorio, 1963]. Баццарелли в начале своей карьеры был редактором издания собрания сочинений Достоевского в издательстве Мурсия, и введение отражает длинный путь его знакомства с автором и романом.

Работа начинается с утверждения: «“Подросток”, среди романов Достоевского, один из самых современных нам, может быть — вообще самый современный», — утверждение, которое также находится и в заключении [Bazzarelli, 2013]. Этот непосредственный интерес, очень личный, к Достоевскому как живому собеседнику современности — главная характеристика введения, которая выделяет его из всех предыдущих. Как и во введениях других славистов, здесь рассказываются обстоятельства зарождения романа и упоминаются разные отклики на него, однако, Баццарелли постоянно возвращается к своему личному диалогу с Достоевским.

По мнению Баццарелли, Аркадий, как подросток, нам близок. Он близок нам в своих вопросах: где истина? Где жизнь? Зачем и почему я родился, каков смысл моего существования? Он близок нам еще и потому, что он вовсе не «трагический» герой, он очень

[7] Первое издание [Bazzarelli, 2003]; цитаты приводятся согласно электронному изданию [Bazzarelli, 2013].

обыкновенный герой, и он слабый, хрупкий, как и мы. Его сознание в постоянном движении, и, может быть, именно в этом движении надо искать смысл произведения. Также мы чувствуем близость к миру романа из-за господствующего там морального беспорядка, от которого происходят рождения «случайных семейств», «как это случается и у нас» [Bazzarelli, 2013].

Этот беспорядок слишком часто был прочитан критиками как *эстетический* беспорядок, что Баццарелли отрицает. Роман, хотя и сложный, «вовсе не хаотичный» [Bazzarelli, 2013]. Чтобы найти порядок в хаосе, он разделяет «внутренние глубокие» и «внешние повествовательные» темы. Повествование развивается как рассказ о «воспитании чувств», т.е. воспитании Аркадия для жизни; подросток представлен в его отношениях с миром, прежде всего — с его биологическим отцом. Внутри этого пути воспитания, «Аркадий проходит через разные ситуации», «темы-опыты», которые являются самыми глубокими темами романа [Bazzarelli, 2013]. Важно отметить, что Баццарелли почти единственный (вместе с Марией Лето) обращает внимание читателя на решение Достоевского представить повествование как рукопись Аркадия, присланную Николаю Семеновичу, и предлагает смотреть на ответ учителя как на прием, посредством которого рассказчик выносит суждение о своей истории.

Другой интересный элемент во введении Баццарелли — центральность Макара как героя, приносившего свет и тихую радость (по-итальянски «letizia») в романе. Сила Макара в том, что для него реальность одна, и она происходит от Бога: «О Достоевском написаны горы эссе, впечатляющих и даже захватывающих работ (такова, например, работа Бердяева). Однако часто в этих работах игнорируется тот факт, что в основе его порывистых поисков находится поиск Бога. Бог как мечта человека? Бог как объективная и уникальная реальность, находящаяся за пределами человеческих тревог, потрясений и сомнений? Конечно, Христос важен в философии Достоевского, но Христос относится к Богу, что очень хорошо понимают мать Соня и Макар. В человеке скрыта великая сила, которая спасает человека и мир — боль заключается в том, что человек не знает, как использовать эту силу. Тема спасения красоты развивается во всем творчестве Достоевского, как и тайна ее двойственности, потому что, как мы знаем из “Карамазовых”, красота тоже двойственна: есть красота Содома и красота Богоматери. Для паломника Макара этой двойственности не существует: он говорит

Аркадию о “нравственной красоте”, и умирает в радости и душевном покое» [Bazzarelli, 2013].

Положительную, светлую роль Макара (и Софии рядом с ним) признают и другие критики, однако только Баццарелли о них рассуждает как о сильном и успешном элементе романа: «В часто гнетущей атмосфере романа мать (Мать) и Макар позволяют нам дышать, а также позволяют дышать Аркадию, Лизе и, возможно, Версилову. Мать и Макар — это “свет”, который проникает в сердце Аркадия» [Bazzarelli, 2003].

Современность Аркадия как подростка является наиболее интересным элементом в недавней работе Серены Прины. Послесловие к новому изданию возвращает нас к вопросам, уже встречавшимся в других введениях (история зарождения романа, тема случайных семейств, беспорядка, двойственности Версилова, самоубийств), с двумя характерными чертами, озвученными уже в первом абзаце: внимание к связям с другими произведениями Достоевского и двойная современность романа, посвященного социальной реальности XIX века, но также «темам, которые касались нас всех, на нашем пути становления “взрослыми”» [Prina, 2021].

Прина выделяет место для объяснения своего выбора перевести название как *L’adolescente* — объяснения, которое (казалось бы) не особо и требуется, поскольку переводческое решение не изменяется по сравнению с предыдущими переводами, как мы уже говорили. Однако это позволяет исследовательнице обратить внимание читателя на семантическую насыщенность названия, на его повторное появление в тексте — и на отличие между «подростком» Достоевского и «отроком» Толстого. Эти рассуждения открывают послесловие, которое — как рифма — завершается цитатой Достоевского: «<...> из подростков созидаются поколения...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 455]. Как это уже было сделано и в работах Анедды и Баццарелли, причина кажущейся хаотичности в романе, «глубокого волнения», которое читатель испытывает при встрече с романом, связывается здесь с посланием текста, рассказывающего о «пути инициации» во взрослую жизнь.

Важно отметить «лейтмотив», который соединяет введения Анедды, Баццарелли и Прины. В отличие от предыдущих работ, в них внимание сосредоточено прежде всего на пути Аркадия как подростка, и именно в его взрослении видятся главный посыл романа и причина его актуальности для современного читателя. Уже

в 1957 году Рипеллино говорил о пути подростка как о главной теме романа, и в 1958 году Ло Гатто доказывал, что в планах Достоевского главным героем должен был быть непременно Аркадий. Однако эти утверждения не находили своего отражения в самих введениях, в которых внимание наиболее охотно обращалось к фигуре Версилова. Вырастающее осознание важности Аркадия, сосредоточенность на его фигуре как на главной, не преуменьшая при этом роли Версилова — интересная и плодотворная динамика внутри небольшого количества исследований о «Подростке» на итальянском языке. Эта динамика подтверждается также вышеупомянутыми рецензиями на роман, в которых совет прочесть роман часто обоснован универсальностью пути Аркадия, в котором видится «образ борьбы подростка за взросление» [Ferregatta]; «идеальное воплощение юношеской неуверенности, поиска идентичности и ценностей, через которые проходит каждый в подростковом возрасте» [Carosella, 2020].

Как мы убедились, хотя все введения интересны по-своему и содержат ценные мысли и интуиции, в них часто выявляется сложность целостного восприятия романа. Общая картина романа, которая встречается во всех введениях, построена вокруг отношений Аркадия и Версилова и освящена светлым присутствием Макара и Софии. Степень гармоничности этой картины по-разному оценивается в разных введениях, однако во многих случаях преобладает мнение о не до конца удачном построении романа, структура которого в восприятии пишущих остается, по определению Рипеллино, «farraginosa». Интересно заметить, что с этой точки зрения самое удачное введение принадлежит не специалисту по русской литературе. Это не уменьшает заслуги других работ, которые отвечают очень конкретным нуждам итальянского читателя, однако показывает, что для новой рецепции романа важны именно те недостающие целенаправленные исследования, которые, сосредоточиваясь на той или иной детали романа, могли бы позволить заново запустить герменевтический круг и, может быть, выйти на новый уровень понимания и истолкования целого.

Список литературы

1. Алоэ, 2013а — *Алоэ С.* DOSTOEVSKIANA. Материалы к библиографии трудов о Достоевском в итальянской критике (1980–2012 гг.) // Достоевский: материалы и исследования. 2013. Т. 20. С. 528–560.

2. Алоэ, 2013б — *Алоэ С.* Достоевский в итальянской критике // Достоевский: материалы и исследования. 2013. Т. 20. С. 3–24.

3. Бурлакова, 2018 — *Бурлакова И.И.* Знакомство итальянцев с творчеством Ф.М. Достоевского // Язык и Текст. 2018. Т. 5. № 4. С. 3–8. https://doi.org/10.17759/LANGT.2018050401

4. Гидини, 2021 — *Гидини М.К.* Исповедь и письмо в романе Достоевского «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 3 (15). С. 39–52. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-39-52

5. Adamo, 1988 — *Adamo S.* Dostoevskij in Italia: il dibattito sulle riviste 1869–1945. Pasian di Prato: Campanotto, 1988. 236 p.

6. Amendola-Tosti, 1943 — *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. E. Kühn Amendola, F. Tosti. Torino: Frassinelli, 1943. 892 p.

7. Anedda, 1996 — *Anedda A.* Introduzione // *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. F. Verdinois. Roma: Newton-Compton, 1996. Pp. 7–14.

8. Barbetti, 1959 — *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. A.I. Barbetti. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1959. 603 p.

9. Basileca, 2011 — *Basileca G.* Alla scoperta del «genio russo». Le traduzioni italiane di narrativa russa tra fine Ottocento e primo Novecento // Tradurre – Prat. Teor. Strum. 2011. URL: https://rivistatradurre.it/tradurre-dal-russo-2/ (дата обращения: 30.07.2021).

10. Bazzarelli, 2003 — *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / introd. E. Bazzarelli. Milano: BUR, 2003. 757 p.

11. Bazzarelli, 2013 — *Bazzarelli E.* Introduzione // *Dostoevskij F.M.* L'adolescente. Milano: BUR, 2013. Kindle Edition.

12. Carosella, 2020 — *Carosella S.* Recensione de "L'adolescente" di Fedor Dostoevskij. 28.10.2020. URL: http://russiaintranslation.com/2020/10/28/ladolescente-dostoevskij-rit/ (дата обращения: 30.07.2021).

13. De Dominicis Jorio, 1963 — *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. G. De Dominicis Jorio: in 2 voll. Milano: Rizzoli, 1963.

14. Eleggo, 2019 — L'adolescente di Dostoevskij. 30. 09. 2019. https://eleggo.net/blog/2019/9/30/ladolescente-di-dostoevskij (дата обращения: 30.07.2021)

15. Ferregatta — *Ferregatta M.* L'adolescente. URL: https://www.mangialibri.com/libri/l%E2%80%99adolescente (дата обращения: 30.07.2021).

16. Germini, 2019 — *Germini S.* Personaggi e temi dell'"Adolescente" di Dostoevskij. 11.02.2019. URL: https://imalpensanti.it/2019/03/personaggi-e-temi-delladolescente-di-dostoevskij-conclusione/ (дата обращения: 30.07.2021).

17. Gobetti, 2016 — *Gobetti P.* Paradosso dello spirito russo. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2016. 259 p.

18. Küfferle, 1935 — *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. R. Küfferle: in 3 voll. Milano: "Romantica Mondiale" Sonzogno, 1935.

19. Leto-Raffo, 1987 — *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. M.R. Leto, A.M. Raffo. Introduzione e commento M.R. Leto. Milano: Mondadori, 1987. 661 p.

20. Lo Gatto, 1958 — *Lo Gatto E.* Nota Introduttiva // *Dostoevskij F.M.* L'adolescente; Memorie di una casa di morti / trad. R. Küfferle, A. Polledro. Note a cura di E. Lo Gatto. Firenze: Sansoni, 1958. Pp. 3–19.

21. Messina, 1949 — *Messina G.L.* Le traduzioni dal russo nel 1920-1943 // Belfagor. 1949. Vol. 4. No. 6. Pp. 693–703.

22. Nadai, 1989 — *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. L.V. Nadai, introd. F. Malcovati: in 3 voll. Milano: Garzanti, 1989.

23. Pacini, 1959 — *Pacini G.* Introduzione // *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. A.I. Barbetti. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1959. Pp. 5–21.

24. Prina, 2021 — *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. e postfazione S. Prina. Milano: Feltrinelli, 2021. Kindle Edition.

25. Racovska-Tenconi, 1935 — *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. M. Racovska, L.G. Tenconi: in 2 voll. Milano: Barion, 1935.

26. Ripellino, 1957 — *Ripellino A.M.* Prefazione // *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. E. Kühn Amendola. Torino: Einaudi, 1957. Pp. I–XV.

27. Ripellino, 2013 — *Ripellino A.M.* Prefazione // *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. E. Kühn Amendola. Torino: Einaudi, 2013. Kindle Edition.

28. Verdinois, 1924 — *Dostoevskij F.M.* L'adolescente / trad. F. Verdinois: in 4 voll. Lanciano: Carabba, 1924.

References

1. Aloe, Stefano. "DOSTOEVSKIANA. Materialy k bibliografii trudov o Dostoevskom v italianskoi kritike (1980–2012 gg.)" ["DOSTOEVSKIANA. Materials for a Bibliography of the Works on Dostoevsky in the Italian Critic (1980–2012)"]. *Dostoevskii: materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 20, 2013, pp. 528–560. (In Russ.)

2. Aloe, Stefano. "Dostoevskii v italianskoi kritike" ["Dostoevsky in the Italian Critic"]. *Dostoevskii: materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 20, 2013, pp. 3–24. (In Russ.)

3. Burlakova, I.I. "Znakomstvo ital'iantsev s tvorchestvom F.M. Dostoevskogo" ["Familiarity of Italians with the Works of Dostoevsky"]. *Iazyk i Tekst* [*Language and Text*], vol. 5, no. 4, 2018, pp. 3–8. (In Russ.) https://doi.org/10.17759/LANGT.2018050401

4. Ghidini, Maria Candida. "Ispoved' i pis'mo v romane Dostoevskogo 'Podrostok'" ["Confession and Writing in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (15), 2021, pp. 39–52. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-39-52

5. Adamo, Sergia. *Dostoevskij in Italia: il dibattito sulle riviste 1869-1945*. Pasian di Prato, Campanotto, 1988. 236 p. (In Italian)

6. Amendola, Eva Kühn e Ferruccio Tosti, trad. *L'adolescente*, di F.M. Dostoevskij, Torino, Frassinelli, 1943. 892 p. (In Italian)

7. Anedda, Antonella. "Introduzione". *L'adolescente*, di F.M. Dostoevskij, Roma, Newton-Compton, 1996, pp. 7–14. (In Italian)

8. Barbetti, Alexandra Ilijna, trad. *L' adolescente*, di F.M. Dostoevskij. Introduzione di G. Pacini. Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1959. 603 p. (In Italian)

9. Basileca, Giulia. "Alla scoperta del 'genio russo'. Le traduzioni italiane di narrativa russa tra fine Ottocento e primo Novecento". *Tradurre - Prat. Teor. Strum.*, 2011, https://rivistatradurre.it/tradurre-dal-russo-2/ Accessed 30 July 2021. (In Italian)

10. Bazzarelli, Eridano, ed. *L'adolescente*, di F.M. Dostoevskij. Milano, BUR, 2003. 757 p. (In Italian)

11. Bazzarelli, Eridano. "Introduzione". *L'adolescente*, di F.M. Dostoevskij. Milano, BUR, 2013. Kindle Edition. (In Italian)

12. Carosella, Simona. "Recensione de 'L'adolescente' di Fedor Dostoevskij". *Russian in Translation*, 28 Oct. 2020, http://russiaintranslation.com/2020/10/28/ladolescente-dostoevskij-rit/. Accessed 30 July 2021. (In Italian)

13. De Dominicis Jorio, Giacinta, trad. *L'adolescente (2 voll.)*, di F.M. Dostoevskij. Milano, Rizzoli, 1963.

14. "L'adolescente di Dostoevskij". *eleggo.net*, 30 Sep. 2019, https://eleggo.net/blog/2019/9/30/ladolescente-di-dostoevskij. Accessed 30 July 2021. (In Italian)

15. Ferregatta, Maria. "L'adolescente". *Mangialibri.com*, https://www.mangialibri.com/libri/l%E2%80%99adolescente. Accessed 30 July 2021. (In Italian)

16. Germini, Simone. "Personaggi e temi dell''Adolescente' di Dostoevskij". *I Malpensanti*, 11 Feb. 2019, https://imalpensanti.it/2019/03/personaggi-e-temi-delladolescente-di-dostoevskij-conclusione/. Accessed 30 July 2021. (In Italian)

17. Gobetti, Pietro. *Paradosso dello spirito russo*. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016. 259 p. (In Italian)

18. Küfferle, Rinaldo, trad. *L'adolescente (3 voll.)*, di F.M. Dostoevskij. Milano, "Romantica Mondiale" Sonzogno, 1935. (In Italian)

19. Leto, Maria Rita e Anton Maria Raffo, trad. *L'adolescente*, di F.M. Dostoevskij. Introduzione e note di M.R. Leto. Collana Oscar classici, Milano, Mondadori, 1987. 661 p. (In Italian)

20. Lo Gatto, Ettore. "Nota Introduttiva". *L'adolescente; Memorie di una casa di morti*, di F.M. Dostoevskij, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 3–19. (In Italian)

21. Messina, Giuseppe. "Le traduzioni dal russo nel 1920-1943". *Belfagor*, vol. 4, no. 6, 1949, pp. 693–703. (In Italian)

22. Nadai, Luigi Vittorio, trad. *L'adolescente (2 voll.)*, di F.M. Dostoevskij. Traduzione e note di Luigi Vittorio Nadai, introd. Fausto Malcovati, Collana I Grandi Libri, Milano, Garzanti, 1989. (In Italian)

23. Pacini, Gianlorenzo. "Introduzione". *L'adolescente*, di F.M. Dostoevskij, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1959, pp. 5–21. (In Italian)

24. Prina, Serena, trad. *L'adolescente*, di F.M. Dostoevskij. Milano, Feltrinelli, 2021. Kindle Edition. (In Italian)

25. Racovska, Maria and Luigi Galeazzo Tenconi, trad. *L'adolescente (2 voll.)*, Milano, Barion, 1935. (In Italian)

26. Ripellino, Angelo Maria. "Prefazione". *L'adolescente*, di F.M. Dostoevskij, Torino, Einaudi, 1957, pp. I–XV. (In Italian)

27. Ripellino, Angelo Maria. "Prefazione". *L'adolescente*, di F.M. Dostoevskij, Torino, Einaudi, 2013. Kindle Edition. (In Italian)

28. Verdinois, Federigo, trad. *L'adolescente (4 voll.)*, di Teodoro Dostoievskij. Lanciano, Carabba, 1924. (In Italian)

Статья поступила в редакцию 30.07.2021
Одобрена после рецензирования 01.09.2021
Принята к публикации 15.08.2021
Дата публикации: 25.12.2021

The article was submitted 30 July 2021
Approved after reviewing 01 Sept. 2021
Accepted for publication 15 Sept. 2021
Date of publication: 25 Dec. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1-3=821.511.141.09:655.4
ББК 84(2=411.2)=84(4Вен)-4:83:76.17
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-196-209

©2021. Ольга Седельникова
Томский политехнический университет, Томск, Россия,

©2021. Энхзаяа Вандан
Университет Лоранда Этвёша, Будапешт, Венгрия

Марцелл Бэнэдэк
Двойник господина Голядкина

Перевод Э. Вандан. Вступительная статья О. Седельниковой и Э. Вандан. Комментарии О. Седельниковой

©2021. Olga V. Sedelnikova
Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russia

©2021. Enhzaya Vandan
Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary

Marcell Benedek
The Double of Mr. Golyadkin

Translated by E. Vandan. Introduction by O. Sedelnikova and E. Vandan. Comments by O. Sedelnikova.

Информация о публикаторах: Ольга Викторовна Седельникова, доктор филологических наук, профессор Отделения русского языка Школы базовой инженерной подготовки, Национальный исследовательский Томский политехнический университет, пр. Ленина, д. 30, 634050 г. Томск, Россия.
https://orcid.org/0000-0003-3727-7954
E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru

Энхзаяа Вандан Ш., кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка и литературы Института славянской и балтийской филологии, Университет им. Лоранда Этвеша (ELTE), бульвар Музей 4-8, 1088 г. Будапешт, Венгрия.

https://orcid.org/0000-0002-1698-9349

E-mail: vandan.enhzaya@btk.elte.hu

Благодарности: Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ (международный проект № 19-512-23008 «Этапы и проблемы рецепции творчества Ф.М. Достоевского в венгерском культурном контексте») и фонда «За русский язык и культуру» в Венгрии.

Аннотация. Впервые в переводе на русский язык публикуется текст вступительной статьи Марцелла Бэнэдэка к изданию повести Ф.М. Достоевского «Двойник», появившейся в 1922 году в четвертом томе первого венгерского собрания сочинений писателя, представленного в рамках большого просветительского проекта издательства «Реваи». М. Бэнэдэк (1885–1969) — венгерский писатель, переводчик, литературовед, яркий представитель венгерской культуры первой половины XX века. Его просветительские сочинения и выступления в средствах массовой информации преследовали цель привлечь читателя к знакомству с произведениями венгерской и европейской художественной словесности, научить понимать язык художественной литературы и механизмы эстетического переосмысления действительности. Бэнэдэк стал автором одной из первых в истории европейской достоевистики статей о знаковом произведении раннего Достоевского и оказался у истоков формирования традиции глубокого осмысления природы эстетических принципов писателя.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, повесть «Двойник», инокультурная рецепция, Венгрия, издательство «Реваи», собрание сочинений, вступительная статья, Марцелл Бэнэдэк.

Для цитирования: Бэнэдэк М. Двойник господина Голядкина / пер. Э. Вандан, подг. текста, комментарии, вступит. ст. О.В. Седельникова, Э. Вандан // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 196–208. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-196-208

Information about the publishers: Olga V. Sedelnikova, DSc in Philology, Professor, Department of Russian Language, Tomsk Polytechnic University, Lenin Avenue 30, 34050 Tomsk, Russia.

https://orcid.org/0000-0003-3727-7954

E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru

Enhzaya Vandan S., PhD in Philology, Senior Lecturer, Department of Russian Language and Literature, Institute of Slavonic and Baltic Philology, Faculty of Humanities, Eötvös Loránd University (ELTE), Múzeum krt. 4-8, 1088 Budapest, Hungary.

https://orcid.org/0000-0002-1698-9349

E-mail: vandan.enhzaya@btk.elte.hu

Acknowledgments: The study was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) according to the research project no. 19-512-23008 ("The Reception of the Dostoevsky's Work in Hungarian Cultural Context: Stages and Problems") and the foundation "For Russian language and Culture" in Hungary.

Abstract: It is here presented the Russian translation of the introduction Dostoevsky's short story *The Double*, firstly published in the fourth volume of the Hungarian translation of Dostoevsky's Collected Works (1922) that was part of a large educational project by the publishing house Révai. The author of this short article about *The Double*, Marcell Benedek (1885–1969), writer, translator, and literary scholar, was an eminent representative of the Hungarian culture of the early and mid-20th Century. His works and media appearances were intended to familiarize readers with the works of Hungarian and European literature, to teach them to understand the language of fiction and the mechanisms of the aesthetic interpretation of reality. Benedek wrote one of the first articles about Dostoevsky's early work in the European history of Dostoevsky studies and is at the origins of a tradition of deep reflection on the nature of the writer's aesthetic principles.

Keywords: Dostoevsky, *The Double*, cross-cultural reception, Hungary, Révai Publishing House, Collected Works, introduction, Marcell Benedek.

For citation: Benedek, M. "The Double of Mr. Golyadkin". Translated by E. Vandan. Introduction by O. Sedelnikova and E. Vandan. Comments by O. Sedelnikova. *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 196–209. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-196-209

Настоящая публикация впервые знакомит читателей с одной из первых страниц в истории европейской рецепции повести Ф.М. Достоевского «Двойник» — вступительной статьей Марцелла Бэнэдэка «Двойник господина Голядкина», сопровождавшей первое издание перевода повести на венгерский язык [Dosztojevszkij, 1922a, p. I–VII]. Текст, подготовленный известнейшим венгерским переводчиком русской литературы того периода Э. Сабо [Зёльдхейи-Деак, 1964], был впервые издан в 1922 году в 4 томе первого венгерского собрания сочинений Достоевского — знакового просветительского проекта, предпринятого в 1921–29 годах будапештским издательством «Реваи». Ранее венгерский читатель не имел возможности познакомиться с этим произведением русского романиста на родном языке, однако в течение 1922 года «Двойник» появился на венгерском сразу в двух вариантах: в указанной версии Сабо под названием «Golyadkin úr hasonmása» (Двойник господина Голядкина) [Dosztojevszkij,

1922а] и появившемся в издательстве «Genius» переводе З. Трочаньи (Trócsányi Zoltán) под названием «A kétéltű Golyadkin» (Амфибия Голядкин) [Dosztojevszkij, 1922б]. В европейском контексте ранее всего, в 1890 году, «Двойник» появился в переводе на немецкий язык [Dostojewski, 1889-1890], затем в 1906 — на французский [Dostoevskij, 1906]. Английский читатель получил возможность познакомиться с этой повестью в 1917 году [Dostoevsky, 1917], итальянский — в 1926.

Марцелл Бэнэдэк (1885–1969) — писатель, переводчик, литературовед, профессор Будапештского университета (подробнее о деятельности Бэнэдэка см.: [A magyar irodalom története; Magyar életrajzi], принадлежал поколению венгерских просветителей 1910–20 годов, чьей деятельности Венгрия обязана тем, что тяжелые годы глубокого социально-политического и экономического кризиса, вызванного результатами Трианонского договора, стали периодом подлинного культурного ренессанса [Kiss Tamás, 1998].

Одним из важнейших направлений деятельности Бэнэдэка была популяризация чтения и объяснение текстов художественной словесности читателю, развитие последовательного подхода к восприятию и пониманию произведений литературы. Этому посвящен целый ряд его монографий по истории венгерской литературы («A modern magyar irodalom» («Современная венгерская литература», 1924), «A magyar irodalom története» («История венгерской литературы», 1938), «Délsziget avagy a magyar irodalom története» («Восточный остров или История венгерской литературы», 1948)), эстетике («Irodalom-esztétika» («Литературная эстетика», 1936)), проблемам читательского восприятия и отношений между автором и читателем («Az irodalmi műveltség könyve» («Книга литературного образования», 1947)), «Az olvasás művészetéről» («Об искусстве чтения», 1957)). Большинство этих изданий были адресованы массовому читателю и призваны облегчить ему знакомство с лучшими произведениями венгерской и европейской литературы и привить любовь к чтению. С литературоведческой точки зрения наиболее ценной признана работа Бэнэдэка «Литература, писательское творчество, ответственность писателя» («Irodalom, írói alkotás, írói felelősség»), в которой он последовательно рассматривает вопрос о зарождении и развитии литературы как особого искусства в контексте взаимодействия двух позиций: читателя и писателя. Анализируя способы пересоздания жизни в искусстве слова, Бэнэдэк указывает на значи-

тельное преодоление условности и сближение языка современного словесного искусства с обыденной речью. Однако подлинная литература не имеет ничего общего с обычным описанием жизненных фактов и явлений, поскольку ее отличительной особенностью является преобразование обыденного в художественный образ.

Сочинения Бэнэдэка преследовали, прежде всего, просветительские цели, в связи с чем их стиль отличался особой четкостью, ясностью, последовательностью изложения мысли. Это качество характеризует и короткую статью о «Двойнике», призванную подготовить читателя к восприятию своеобразия содержания и формы повести, вызвавшей в свое время столько резких критических замечаний [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 489–492], категоричность которых заставила Достоевского признаться в пережитой творческой неудаче даже спустя многие годы [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 489–492].

Автор статьи вписывает повесть в контекст традиций мировой литературы, указывая как на ближайших предшественников — Э.Т.А. Гофмана и Э. По, так и на современных писателей — популярных авторов приключенческих или фантастических произведений Р.Л. Стивенсона и Г. Уэллса, в чьем творчестве особым образом преломился интерес к психологической проблематике и противостоянию личности социуму, и представителя литературы ужасов Г.Г. Эверса. С одной стороны, Бэнэдэк здесь закладывает основы компаративистского подхода к изучению творчества Достоевского, с другой — что, вероятно, более важно для самого автора — помогает читателю не застыть перед фигурой писателя-философа, гениального провидца испытаний, пережитых европейским человеком в первые десятилетия XX века[1], а освоиться в его мире, познать

[1] Именно эти качества Достоевского выделяли авторы двух статей, опубликованных в первом томе собрания сочинений. Одним из них был глава издательства М. Реваи, который в своем коротком предисловии, открывающем издание, подчеркнул, что решение печатать собрание сочинений Достоевского в период, когда Венгрия переживает глубокий социально-экономический и духовный кризис, вызванный последствиями Первой мировой войны [Зейдлер, 2019; Kiss Tamás, 1998], связано с сущностью творчества писателя: «Огромный пожар мира, который даже не прошел полностью, никакую другую нацию не обрекал на такие муки, кроме венгров. И ни одна нация не нуждается так в духовном обновлении, как венгры. Первым, кто увидел пришествие этого горящего мира, был великий русский писатель Достоевский, который не только предсказал то, что произойдет, но смог показать и выход» [Dosztojevszkij, 1921, p. II]. В другой статье, открывающей публикацию «Братьев Карамазовых», М. Фёльди размышляет о демоне разрушения, который завладел личностью среднего европейца и превратил его в циника без идеалов, находящегося в конфликте с социальными нормами и государственными законами и видящего в них пустое

новое посредством сравнения с уже знакомым и понятным, включая автора «Двойника» в череду известных и привлекающих массовое внимание авторов. Как на ближайшие ориентиры в венгерской художественной словесности Бэнэдэк указывает на исторические романы М. Йошика и произведения крупнейшего представителя современной литературы М. Бабича [Dosztojevszkij, 1922a, p. I].

На связь Достоевского в разработке различных аспектов темы двойничества с Гофманом и По как ближайшими предшественниками в мировой литературе критики и исследователи указывали неоднократно. Бэнэдэк отмечает этот факт одним из первых в контексте истории европейской рецепции наследия писателя. В 1908 году во вступительной статье к переизданию «Преступления и наказания» для серии «Every man's Library» Лоренс Ирвинг (Irving Laurence) писал, сравнивая Достоевского с Гофманом, По и Стивенсоном: «Рядом с ним (романом «Преступление и наказание». — *О. С.*) истории По кажутся натянутыми; Гофман опускается до уровня излишне застенчивого позера; <...> в то время как Роберт Луис Стивенсон становится не более, чем тающим отблеском неистового света мощи Достоевского в грозных вспышках его воображения» [Irving, 1908, p. VII].

Вложив в руку читателю такую надежную опору, Бэнэдэк ведет его дальше, подчеркивая реальность происходящего в повести и необходимость доверия писателю: «<...> перестаньте беспокоиться о том, что является реальным, а что нет из опытов г-на Голядкина. Все реально, так как господин Голядкин переживает все это. То, что происходит в его душе, нельзя считать ложным». Далее, размышляя о психологическом содержании повести и способах изображения внутренней жизни личности в литературе, критик апеллирует к опыту читателей, поскольку каждому человеку приходилось переживать моменты столкновения в себе двух голосов. С другой стороны, он подталкивает читателя к размышлению о том, для чего нужна фантастика в современной литературе и какие задачи она решает, ока-

ограничение собственных желаний: «И так как видит разваливающий мир, и не видит ничего нового в смену ему, становится беспокойным, истеричным и бешеным, темные сны терзают его, и предстают тяжелые и туманные планы <...>. Древние инстинкты, которые контролировались силой, сейчас бродят всюду и кричат, как измучанные рабы. Демон кормит и воодушевляет их. Речь идет о праинстинктах, о дикой природе, о хаосе. Для такой хаотичной души все законы условны, конвенциональны, и всякий порядок — гнет. <...> Шлюзы открыты, на поле битвы души сражаются противоположные силы, и темные страсти ведут человечество к трагедии отцеубийства» [Dosztojevszkij, 1921, k. 4, p. 6] (здесь и далее перевод Э. Вандан).

зываясь у истоков формирования традиции глубокого осмысления природы эстетических принципов Достоевского.

М. Бэнэдэк. Двойник господина Голядкина

«Двойник господина Голядкина» — это юношеское произведение Достоевского, которое было написано в 1846 году, через год после «Бедных людей». Проблемой «двойничества» ранее занимались Эдгар А. По и Э.Т.А. Гофман, каждый по-своему воплотил эту тему в литературную форму. С тех пор эта тема часто встречается в литературе, это, например, похожие произведения Стивенсона[2], Уэллса[3], Эверса[4], из венгров можно вспомнить Йошику[5] и Михая Бабича[6].

[2] Стивенсон Роберт Льюис (1850–1894) — шотландский писатель, крупнейший представитель европейского неоромантизма, затронувший проблему раздвоения человеческого сознания в новелле «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» и ряде других произведений. На связь Стивенсона с Достоевским указывали английские критики 1910-х годов. Так М. Бэринг (Baring Moris) использовал высказывания Стивенсона о Достоевском в качестве эпиграфа к главе о творчестве русского романиста в своей книге «Вехи русской литературы» («Landmarks in Russian literature») [Baring, 1910, 125]. Имя Стивенсона упоминается на протяжении всей главы, но о двойничестве автор не пишет. В 1916 году появилась небольшая статья Э. Ноултона (Edgar Knowlton) о «Маркхейме» и «Преступлении и наказании». В фокусе авторского внимания оказались приемы изображения эмоциональной жизни героя [Knowlton, 1916]. Первый перевод «Двойника» на английский язык, выполненный К. Гарнетт, появится в 1917 году, возможно, в связи с этим о феномене двойничества пока не говорят прямо.

[3] Уэллс Герберт Джордж (Wells Herbert George, 1866–1946) — известный английский писатель, автор фантастических романов и психологических новелл. В ряде из них («История покойного мистера Элвешема», «Под ножом», «Украденное тело», «Дверь в стене» и т. д.) встречаются вариации на тему двойничества, обмена телами или сознаниями.

[4] Эверс Ганс Гейнц (Hanns Heinz Ewers, 1871–1943) — немецкий писатель, представитель готической традиции, пользовался популярностью среди представителей европейского модернизма, оказал влияние на развитие фантастической литературы первой половины XX века.

[5] Йошика Миклош (Jósika Miklós, 1794–1865) — венгерский писатель, развивавший традиции исторического романа эпохи Романтизма, участник венгерской революции 1848–1849, член совета директоров Академии Наук. Широкую известность приобрел как исторический романист уже после публикации первого романа «Абафи» (Abafi, 1836). Его называли венгерским Вальтером Скоттом, а после проявления интереса к изображению жизни большого города (роман «Двухэтажный дом в Пеште» («Egy kétemeletes ház Pesten», 1847)) и сатирического переосмысления общественной жизни («Приключения молодого Фэрэнца Бекеши» («Ifjabb Békesi Ferenc kalandjai», 1845)) — и венгерским Пиквиком.

[6] Бабич Михай (Babits Mihály, 1883–1941) — венгерский поэт, писатель и переводчик, критик, редактор влиятельного журнала «Ньюгат» (рус. Запад; Nyugat), яркий представитель венгерского модерна. С первых поэтических произведений привлек к себе внимание как поэт-новатор, изображающий символические пространства и обращающийся к фантастике, переосмысливший традиции Э. По. В романах «Калиф-аист» («A gólyakalifa», 1916) и «Сын Тимара Виргиля» («Tímár Virgil fia», 1922) обратился к проблеме раздвоения личности, вызванной ценностной дисгармонией современного мира. В романе «Калиф-аист»

Считая на этом законченным то, что обычно называют «наукой» в истории литературы, я буду говорить дальше только на основе того, что я уже прочитал эту книгу, а читатель только сейчас собирается начать ее.

Читатель нуждается в руководителе для того — это я знаю по собственному опыту — чтобы тот избавил его от ненужных и утомительных лишних кругов очень простым советом. Совет заключается в следующем: не ищите рационального смысла в фантастических частях произведения, потому что тогда вы будете постоянно раздражаться оттого, что ваши объяснения от главы к главе будут просто опровергаться. Не пытайтесь отделить фантастику от реальности, не устанавливайте: это реальность, а это лихорадочное воображение сумасшедшего. Они настолько сливаются в романе — и Достоевский, видимо, сознательно сливал это таким образом, — что ваши усилия будут напрасными, и, по сути, будет полное искажение замысла писателя.

Следуйте за писателем, который красивым, прямым путем — с несколько ироничным началом, но реалистично — ведет вас прямо в душу героя, господина Голядкина[7]. Присаживайтесь и перестаньте беспокоиться о том, что является реальным, а что нет из опытов г-на Голядкина. Все реально, так как господин Голядкин переживает все это. То, что происходит в его душе, нельзя считать ложным, даже если в конце романа его заперли в сумасшедшем доме.

Если мы будем читать произведение таким образом, мы не будем искать тайну там, где она нас раздражает: во внешней истории. В ней остается достаточно загадок и таинственности, но это тот вид тайны, который кроется во всех явлениях жизни и которую мы чувствуем во всех творениях настоящего искусства. Без этой тайны не было бы искусства, даже настоящего человеческого *видения* — потому что *не* видеть тайну в чем-то может, наверное, только Бог, возможно, животное — но ни в коем случае не человек.

Из всех тайн существующего мира мы считаем тайну человеческой души самой сложной[8]. Мы пропускаем одну из ее тайн,

---

современники видели «уникальный пример психологической фантастики, характерный По, Уайлду и Бальзаку, но беспрецендентный в венгерской литературе» [Gál, 2003, 70].

[7] Одним из первых в европейской критике Бэнэдэк ставит проблему природы эстетики Достоевского и специфики его художественного метода.

[8] Бэнэдэк фактически излагает важнейший тезис творческой программы Достоевского. Вероятно, к моменту написания вступительной статьи к публикации перевода «Двойника» он не был знаком с эпистолярным наследием и публицистикой писателя, в том числе

если заявляем, что душа *есть* и принимаем ее как самостоятельную данность. И при таком взгляде нас ошеломляет ее многослойность.

Многие великие писатели занимались не чем иным на протяжении всей своей жизни, как исследовали ее верхний слой, откуда все еще раскапываются полные горсти непостижимых тайн. Достоевский является величайшим среди самых великих писателей именно потому, что немногие мечтают о таких глубинных слоях души, до каких смог дойти он.

Все эти слои отличаются друг от друга. Поскольку мы унаследовали свойства одних и тех же предков — все люди характеризуются сходными душевными характеристиками, которые различаются только по величине и расположению внутренних слоев. В одном случае выходит на поверхность одно, в другом — другое. У одного в жизни бывают землетрясения, открывающие новые слои, о которых ранее тот даже и не подозревал, у другого — не бывают. Таким землетрясением может быть большой поворот в судьбе или какие-то страсти, или сон, трансфорирующий бессознательное в сознательное (ни один писатель не описывает так часто сновидения своих героев, как Достоевский); это может быть то, что мы называем нервозностью, недомоганием, безумием.

...Но это одна из самых общих и наиболее волнующих (хотя и не приближающихся к решению) тайн души. Такие книги, как «Двойник господина Голядкина», сочетают в себе эти тайны с загадками совсем иного типа.

В каждом человеке есть все: даже самые противоположные качества. Иногда они не борются друг с другом: одно из них находится на поверхности, а другое — все это время находится в глубине, не выходя на поверхность. Есть люди, которые остаются трусами до самой смерти, так как в их жизни не было таких землетрясений, которые могли бы выпустить их храбрость на поверхность.

Иногда противоположные качества вступают в борьбу, потому что находятся одновременно на поверхности. Любовь и честь, благодарность и долг, — сколько писателей от Корнеля до последнего какого-нибудь новеллиста отправляли на борьбу друг с другом сотни благородных и низких чувств, инстинктов и страстей!

с известным фрагментом из письма брату Михаилу [Достоевский 1972–1990, т. 28_1, с. 63], иначе не избежал бы искушения сослаться на слова автора повести для подтверждения своих мыслей о произведении.

***

И наконец, бывает иногда так, что в борьбу вовлекаются противоположные свойства, даже если одно находится на поверхности, а другое — глубоко скрыто в душе.

Это приводит нас к проблеме раздвоения личности (*я*).

Я являюсь тем, о ком дает мне знать мое сознание. Тот, о ком сознание мое не сообщает — не является мною, даже если он живет во мне.

Более того, *я* не только не являюсь *им*, но мы явные враги друг другу, причем являемся врагами абсолютно безотчетно. *Он* не может быть ничем другим, кроме того, чего мне не хватает, *он* является противоположным *мне*. Мы враги, когда я доволен собой — он злится на меня, потому что я угнетаю *его*, не позволяю *ему* выйти на свет; и я злюсь на него, если другой появляется в моменты, когда мое сознание ослабляет контроль и хочет убедить меня сделать то, к чему я питаю отвращение. Мы враги и тогда, когда я недоволен собой, и хочу быть кем-то другим. Тогда, конечно, ситуация меняется: я хочу выманить его из глубин моего самосознания, а он, злой, нарочно не появляется на поверхности. Я чувствую в себе военачальника, художника, светского юношу, ловкого чиновника с хорошими манерами — чувствую, что у меня есть право на все наслаждения и триумфы, которые могут мне принести эти способности, — но *он* нарочно не выходит; когда хочу написать стихотворение, то все, о чем я знаю, что есть во мне, «не выходит» на поверхность; когда иду в компанию, когда хочу ухаживать за кем-то, или польстить начальнику, не могу выговорить ни одну нормальную фразу — в ведь все это во мне, все во мне! Так разве не имею я право в таком случае ненавидеть *его* от всего моего сердца?

Сознательно или бессознательно, но мы ненавидим того, у кого есть — у кого уже вышло на поверхность то, чего нам не хватает, чего мы не можем вызвать из своих глубинных слоев. Дилетант ненавидит гения, хилый — атлета, старик — молодого и (о глупая молодежь!) молодой — старика.

Эта ненависть тем сильнее, чем более нас сближают определенные внешние обстоятельства. Конечно, тут имеет роль и время. Генерал X не ненавидит Ганнибала, но ненавидит генерала Y. Мы ненавидим всех тех, на месте которых можем представить себя, думаем, что будь какая-нибудь маленькая случайность, и мы могли бы занять его место. А если этот человек похож на нас во всем, во всех внешних

деталях: то же лицо, телосложение, одежда, работа и даже имя — но в нем вышли на поверхность те качества и способности, которые мы напрасно хотим вывести из себя, — тогда ...вот тогда случается то, о чем пишет Достоевский в «Двойнике господина Голядкина».

Так что мы во всяком случае дойдем до того, что будем искренне ненавидеть эту вторую половину, которая, таким образом, становится нашим самым большим, так сказать, единственным врагом.

Я не рассматриваю здесь раздвоение сознания как психопатологический факт, так как, с одной стороны, я этого не понимаю, а с другой — очевидно, что *эта* сторона не должна быть важной в литературном произведении[9]. Единственная литературная проблема — это то, как изобразить борьбу двух противоположных, взаимодополняющих частей человека. Его можно изобразить в виде двух отдельных образов: Фауст и Мефисто, Антонио и Тассо. Но самой соблазнительной его формой по-прежнему остается alter ego — из всего сказанного понятно почему: потому что борьба в этом случае самая ожесточенная, самая драматичная. Аристотель не сказал последнего слова, когда заявил, что самое трагичное столкновение — это столкновение отца и сына, брата и брата...[10]

---

9 Автор статьи предостерегает читателей от попыток интерпретации содержания повести как изображения патологического состояния, что, как известно, помешало понять и по достоинству оценить «Двойника» многим современникам Достоевского («Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведывании врачей, а не поэтов» [Белинский, 1956, с. 41]; «Двойник» — сочинение патологическое, терапевтическое, но нисколько не литературное» [Григорьев, 1846, с. 30]) и породило продолжительное переживание писателем пережитой творческой неудачи [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 120], отзывавшиеся в его сознании и через несколько десятилетий, как свидетельствует одно из признаний в «Дневнике писателя» [Достоевский 1972–1990, т. 26, с. 65]. Примечательно, что Бэнэдэк настаивает на таком — избегающем психопатологии — художественном рассмотрении содержания повести Достоевского, выступая противником концепции Фрейда и его школы. Так, в 1914 году работу, посвященную проблеме двойничества, рассматриваемой на материале мифологии и художественной литературы, включая повесть Достоевского, написал ученик Фрейда О. Ранк [Rank, p. 1925]. Эта статья до сих пор привлекает внимание в контексте интерпретации содержания повести, см. об этом: [Золотько, 2019, с. 211–218]. Очевидно, что, исходя из осмысления природы творчества (эту проблему Бэнэдэк рассмотрел в книге «Литература, писательское творчество, ответственность писателя»), изображение жизни настоящими писателями отличается не элементарным копированием повседневности, а преображением и преломлением ее в эстетической форме.

10 Вероятно, Бэнэдэк имеет в виду трактовку различия между ужасным и жалостным из «Поэтики» Аристотеля: «Рассмотрим же, какое стечение действий кажется страшным и какое жалостным. <...> Если [так поступает] враг с врагом, то ни действие, ни намерение не [содержат] ничего жалостного кроме страдания самого по себе.<...> Но когда страдание возникает среди близких – например, если брат брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать убивает, намеревается убить или делает что-то подобное, – вот чего следует искать» [Аристотель, 1938, т. IV, с. 660].

Между прочим, из писателей, упомянутых в начале моих строк, Достоевский берется за более простую сторону предмета — правда, для того, чтобы еще глубже вникнуть в эту проблему. Он встраивается только в одно сознание, о существовании же другого у нас нет никаких объективных свидетельств. Голядкин старший видит, что молодой Голядкин занимает его место, терпит все проявления его коварной ненависти — но он сам, бедный, даже *не знает*, что ненавидит его, — а мы, читатели, ни на минуту не можем заглянуть в душу молодого Голядкина, но, собственно, — я повторяю мой совет — лучше нам и не заниматься вопросом, существует ли он в действительности или является только воображением Голядкина старшего.

Писатели, которые разрабатывали эту проблему, все, так сказать, рассматривают ее изнутри, поэтому изображают отдельные части личности как объективные реальности — но как бы они не подходили к проблеме, в любом случае изображается взаимная ненависть двух *Я*, то, как они раздражают друг друга.

Борьба всеобъемлющей человеческой души с ее величайшим противником — самим собой: такова история титулярного советника Голядкина. Казалось бы, это обыкновенная фантастическая история — но на самом деле, как и все творения истинного гения, является нашей повседневной историей, историей всех нас.

Список литературы

1. Аристотель, 1983 — *Аристотель*. Поэтика / пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: в 4-х т. М.: Мысль, 1983. Т. IV. 830 с.

2. Белинский, 1956 — *Белинский В.Г.* Взгляд на русскую литературу 1846 года // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. С. 7–50.

3. Григорьев, 1846 — *Григорьев А.А.* Петербургский сборник // Финский вестник. 1846. № 9, отд. V. С. 21–30.

4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

5. Зейдлер, 2019 — *Зейдлер М.* Трианонский мирный договор 1920 г. Взгляд современной венгерской историографии // Историческая экспертиза. 2019. № 2. С. 133–157.

6. Зёльдхейи-Деак, 1964 — *Зёльдхейи-Деак Ж.* Эндре Сабо — венгерский популяризатор русской литературы / пер. Е. Тумаркиной // Венгерско-русские литературные связи. М.: Наука, 1964. С. 126–173.

7. Золотько, 2019 — *Золотько О.В.* «Двойник» Ф.М. Достоевского в свете психоанализа: к истории рецепции // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. Т. 20. Вып. 3. С. 209–221.

8. A magyar irodalom története — A magyar irodalom története 1945–1975, III/1-2./ A Nyugat három nemzedéke. 9. köt., Szerk.: Béládi Miklós, Rónai László. Akadémiai Kiadó, 1990. URL: https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Spenot-a-magyar-iroda-

lom-tortenete-1/ix-kotet-a-magyar-irodalom-tortenete-19451975-iii-a-proza-9CCD/ (дата обращения: 30.09.2021).

9. Baring, 1910 — *Baring M.* Landmarks in Russian Literature. London: Macmillan, 1910. 299 p.

10. Gál, 2003 — *Gál I.* Babits és az angol irodalom // Gál István: Babits Mihály. Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek. Bp.: Argumentum, 2003. P. 41-88.

11. Dostoevsky , 1917 — *Dostoevsky F.M.* The eternal husband, and other stories / trans. from Russ. by C. Garnett. London; Toronto: Heinemann, 1917. 323 p.

12. Dosztojevszkij, 1921 — *Dosztojevszkij.* Karamazov testvérek I–III. Ford.: Szabó Endre. Bev. Földi Mihály // Dosztojevszkij összes munkái. Budapest: Révai, 1921. T.1. P. I-IX.

13. Dosztojevszkij, 1922a — *Dosztojevszkij F.* Golyadkin úr hasonmása. Ford.: Szabó Endre. Bev. Benedek Marcell // Dosztojevszkij összes munkái. Budapest: Révai, 1922. T. 4. 172 p.

14. Dosztojevszkij, 1922б — *Dosztojevszki F.* A kétéltű Golyadkin. Ford.: Trócsányi Zoltán. Budapest: Genius, 1922. 211 p.

15. Dostojewski, 1889–1890 — *Dostojewski F.M.* Der Doppelgänger. Erzählung von F. Dostojewsky. Aus dem Russischen von L. A. Hauff. Berlin: Janke, 1889–1890.

16. Dostoevskij, 1906 — *Dostoevski* F.M. Le double: roman inédit 3e edition / trad. du russe par J.W. Bienstock et Léon Werth. Paris: Société du Mercure de France, 1906. 245 p.

17. Irving, 1908 — *Irving L.* Introduction // Dostoieffsky F. Crime and Punishment. London, Toronto: J.M. Dent and Sons Ltd., E.P. Dutton and Co. 1908. P. VII–XIII.

18. Kiss Tamás, 1998 — *Kiss Tamás.* Állami művelődéspolitika az 1920-as években. Magyar Művelődési Intézet-Mikszáth Kiadó. 1998. 224 p.

19. Knowlton, 1916 — *Knowlton E.C.* Stevenson and Dostoevski // Modern Philology. 1916. XIV. P. 449–454.

20. Magyar életrajzi — Magyar életrajzi LEXIKON 1000–1990, Főszerkesztő: Kenyeres Ágnes (Биографический лексикон 1000–1990) URL: https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ (дата обращения: 30.09.2021)

21. Rank, 1925 — *Rank O.* Der Doppelgänger. Psychoanalytische Studie. Leipzig; Wien; Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag, 1925. 118 p.

References

1. Aristotel'. *Sochineniia: v 4 tomakh* [*Works: in 4 vols*], vol. 4: Poetika ["Poetics"]. Moscow, Mysl' Publ., 1983. 830 p. (In Russ.)

2. Belinskii, V.G. "Vzgliad na russkuiu literaturu 1846 goda" ["A Look at 1946 Russian Literature"]. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 tomakh* [*Complete Works: in 13 vols*], vol. 10, Moscow, AN SSSR Publ., 1956, pp. 7–50. (In Russ.)

3. Grigor'ev, A.A. "Peterburgskii sbornik" ["Saint Petersburg Collection"]. *Finskii vestnik*, no. 9, part V, 1846, pp. 21–30. (In Russ.)

4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

5. Zeidler, M. "Trianonskii mirnyi dogovor 1920 g. Vzgliad sovremennoi vengerskoi istoriografii" ["The Treaty of Trianon of 1920. A View of Contemporary Hungarian Historiography"]. *Istoricheskaia ekspertiza*, no. 2, 2019, pp. 133–157. (In Russ.)

6. Ziol'dheii-Deak, Zh. "Endre Sabo — vengerskii populiarizator russkoi literatury" ["Endre Sabo, the Hungarian Promoter of Russian Literature"]. Trans. by E. Tumarkina. *Vengersko-russkie literaturnye sviazi: sbornik statei* [*Hungaran-Russian Literary Relations: Collected Articles*], Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 126–173. (In Russ.)

7. Zolot'ko, O.V. "'Dvojnik' F.M. Dostoevskogo v svete psikhoanaliza: k istorii recepcii" ["Dostoevsky's *The Double* in the Light of the Psychoanalysis: The History of Reception"]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, vol. 20, issue 3, 2019, pp. 209–221. (In Russ.) http://doi.org/10.25991/VRHGA.2019.20.3.052

8. *A magyar irodalom története 1945–1975, III/1–2.* A Nyugat három nemzedéke, 9 köt., Szerk.: Béládi Miklós, Rónai László. Akadémiai Kiadó, 1990. URL: https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Spenot-a-magyar-irodalom-tortenete-1/ix-kotet-a-magyar-irodalom-tortenete-19451975-iii-a-proza-9CCD/ Accessed 30 Sept. 2021. (In Hung.)

9. Baring, Maurice. *Landmarks in Russian Literature*. London, Macmillan, 1910. 299 p. (In Engl.)

10. Gál, István. "Babits és az angol irodalom". *Gál István: Babits Mihály. Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*, Budapest, Argumentum, 2003, pp. 41–88. (In Hung.)

11. Dostoevsky, Feodor. *The Eternal Husband, and Other Stories.* Trans. by C. Garnett. London; Toronto, Heinemann, 1917. 323 p. (In Engl.)

12. Dosztojevszkij, F. *Karamazov testvérek I–III*. Ford.: Szabó Endre. Bev. Földi Mihály. *Dosztojevszkij összes munkái*, T.1, Budapest, Révai, 1921, pp. I–IX. (In Hung.)

13. Dosztojevszkij, F. *Golyadkin úr hasonmása*. Ford.: Szabó Endre. Bev. Benedek Marcell. *Dosztojevszkij összes munkái*, T. 4, Budapest, Révai, 1922. 172 p. (In Hung.)

14. Dosztojevszkij, F. *A kétéltű Golyadkin*. Ford.: Trócsányi Zoltán. Budapest, Genius, 1922. 211 p. (In Hung.)

15. Dostojewski, F.M. *Der Doppelgänger*. Erzählung von F. Dostojewsky. Aus dem Russischen von L.A. Hauff. Berlin, Janke, 1889–1890. (In Germ.)

16. Dostoevskij, F.M. *Le double: roman inédit*. 3e édition. trad. du russe par J.W. Bienstock et Léon Werth. Paris, Société du Mercure de France, 1906. 245 p. (In French)

17. Irving, Laurence. "Introduction". *Crime and Punishment*, by Feodor Dostoieffsky, London, Toronto, J.M. Dent and Sons Ltd., E.P. Dutton and Co., 1908, pp. VII–XIII. (In Engl.)

18. Kiss, Tamás. *Állami művelődéspolitika az 1920-as években*. Magyar Művelődési Intézet-Mikszáth Kiadó, 1998. 224 p. (In Hung.)

19. Knowlton, Edgar C. "Stevenson and Dostoevsky". *Modern Philology*, XIV, 1916, pp. 449–454. (In Engl.)

20. *Magyar életrajzi LEXIKON 1000–1990*. Főszerkesztő: Kenyeres Ágnes. https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ Accessed 30 Sept. 2021. (In Hung.)

21. Rank, Otto. *Der Doppelgänger. Psychoanalytische Studie*. Leipzig; Wien; Zürich, Internationaler psychoanalytischer Verlag, 1925. 118 p. (In German)

Статья поступила в редакцию 31.05.2021
Одобрена после рецензирования 09.09.2021
Принята к публикации 04.10.2021
Дата публикации: 25.12.2021

The article was submitted 31 May 2021
Approved after reviewing 09 Sept. 2021
Accepted for publication 04 Oct. 2021
Date of publication: 25 Dec. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.

Рецензия / Review
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-210-219



© 2021. Николай Подосокорский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия.

Ф.М. Достоевский и арабский мир (о книге Э.А. Али-заде)

Али-заде Э.А. Русская литература и арабский мир (к истории арабо-русских литературных связей). Книга 2 / отв. ред. И.Е. Билык; Ин-т востоковедения РАН. М.: ИВ РАН, 2020. 384 с.

© 2021. Nikolay N. Podosokorsky
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

Fyodor Dostoevsky and the Arab World (About E.A. Ali-Zade's Book)

Ali-zade, E.A. Russkaia literatura i arabskii mir (k istorii arabo-russkikh literaturnykh sviazei) [Russian Literature and the Arab World (On the History of Arabic-Russian Literary Relations)]. Book 2. Ed. by I.E. Bilyk; Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, IOS RAS Publ., 2020. 384 p.

Информация об авторе: Николай Николаевич Подосокорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-6310-1579
E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Аннотация: Рецензия посвящена второй части второй книги «Русская литература и арабский мир (к истории арабо-русских литературных связей)» (2020) востоковеда, кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника Института востоковедения РАН Эльмиры Абдулкеримовны Али-заде (1940–2019). В ней исследуется восприятие жизни и творчества Ф.М. Достоевского в арабских странах в начале XX — начале XXI века, анализируются особенности переводов текстов русского писателя на арабский язык.

Ключевые слова: Достоевский, арабы, Восток, арабский мир, «Преступление и наказание», Египет, Саляма Муса, Наполеон.

Для цитирования: *Подосокорский Н.Н.* Ф.М. Достоевский и арабский мир (о книге Э.А. Али-заде) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16). С. 210–219. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-210-219

Information about the author: Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Abstract: The review is devoted to the second part of the second book *Russian Literature and the Arab World (On the History of Arabic-Russian Literary Relations)* (2020) by Elmira Abdulkerimovna Ali-Zade (1940-2019), Orientalist, Ph.D. in Philology, and Senior Researcher of the Institute of Oriental Studies of Russian Academy of Sciences. It examines the perception of Dostoevsky's life and works in the Arab countries in the early 20th – early 21st centuries and analyzes the peculiarities of translations of the works by the Russian writer into Arabic.

Keywords: Dostoevsky, Arabs, the Orient, the Arab world, *Crime and Punishment*, Egypt, Salama Musa, Napoleon.

For citation: Podosokorsky, N.N. "Fyodor Dostoevsky and the Arab World (About Elmira A. Ali-Zade's Book)". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 210–219. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-210-219

Вторая книга труда российского востоковеда, кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника Института востоковедения РАН Эльмиры Абдулкеримовны Али-заде «Русская литература и арабский мир (к истории арабо-русских литературных связей)» вышла, к сожалению, уже после смерти автора[1]. В своей основательной двухтомной монографии (2014–2020) ученый рассматривает восприятие арабами таких ключевых фигур русской

[1] Биографический очерк об Э.А. Али-заде можно прочесть в коллективной монографии, выпущенной в память о ней ее коллегами [Кросс-культурный оазис, 2020, с. 31–34].

литературы XIX века, как Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, А.П. Чехов, Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский. Нас в данном случае интересует последнее имя в этом ряду. Как пишет И.Е. Билык, «некоторая “неакадемичность” в изложении материала сполна компенсируется особой стилистикой изложения — яркой, увлекательной, подчас даже страстной» [Кросс-культурный оазис, 2020, с. 34]. Появлению монографии предшествовал ряд содержательных статей исследовательницы о Достоевском и арабском мире [Али-заде, 2015; Али-заде, 2016; Али-заде. Али-заде. Великое Пятикнижие, 2018].

Раздел монографии Э.А. Али-Заде — «Жизнь и творчество Ф.М. Достоевского глазами арабов» занимает половину всего тома и состоит из пяти глав, в которых в хронологическом порядке рассказывается о внимании арабских литераторов начала XX — начала XXI века к наследию русского писателя. Имя Достоевского стало впервые известно арабам в 1887 году из бейрутского энциклопедического словаря «Круг знаний». Известность же в арабском мире к нему «пришла позже, чем к Льву Толстому, — произведения Толстого начали издаваться на арабском языке уже при жизни автора, начиная с 1901 г., а первые переводы Достоевского, с которых и началось знакомство арабов с этим великим писателем, появились только в 1911–1912 гг. То были его изречения, связанные с Толстым. Они увидели свет на страницах палестинского журнала “ан-Нафаис аль-асрыййа”, издаваемого Халилем Бейдасом» [Али-заде, 2020, с. 195]. Речь идет о вычлененных из текстов писателя фразах вроде следующих: «Страдание-то и есть жизнь. Без страдания какое было бы в ней удовольствие?»; «Человек несчастлив потому, что он не знает, как он счастлив» и др. Бейдас причислял Достоевского к тем «великим творцам XIX в.», чьи произведения необходимо переводить на арабский язык. Э.А. Али-Заде указывает на специфику переводов текстов Достоевского на арабский и подчеркивает, как в них порой смещаются и искажаются смысловые акценты оригинала. Первым крупным арабским переводом из Достоевского стал роман «Преступление и наказание», главный герой которого, Родион Раскольников, напомню, и сам видит удивительные грезы об арабском Востоке: «Всего чаще представлялось ему, что он где-то в Африке, в Египте, в каком-то оазисе. Караван отдыхает, смирно лежат верблюды; кругом пальмы растут целым кругом; все обедают. Он же всё пьет воду, прямо из ручья, который тут же, у бока, течет и журчит» [Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 56].

В 1914 году именно в Каире вышла первая часть романа в переводе (с английского) египетского мыслителя и литературоведа, почитателя русской литературы Салямы Мусы, увлекшегося творчеством Достоевского в период своего проживания в Англии (в 1908–1913 годах), где русский писатель на тот момент уже приобрел некоторую популярность. Однако свою работу над переводом «Преступления и наказания» Салама Муса был вынужден прекратить, поскольку книга не пользовалась спросом и не окупилась в продаже. Как поясняет Али-заде, она «оказалась слишком сложной для восприятия арабского читателя того времени» [Али-заде, 2020, с. 196], несмотря на то, что в арабском переводе идея и характер Раскольникова были значительно упрощены, а ряд сюжетных подробностей и деталей опущен [Долинина, 2010, с. 281].

Примечательно, что свой перевод Саляма Муса сопроводил подзаголовком «Русский психологический роман, основанный на фактах» («Ривайа русиййа такририййа бсикулуджиййа»). А каирский журнал «аль-Хиляль» в том же году (№ 6, март) в разделе «Новые издания» («аль-Матбу‘ат аль-джадида») назвал «Преступление и наказание» «социальным романом, включающим полезные исследования психологии» [Али-заде, 2020, с. 196–197]. Своим переводом, считает А.А. Долинина, Саляма Муса «стремится к разоблачению тянувшейся к ницшеанству “наполеоновской идеи”» [Долинина, 2010, с. 287], однако по сути «перед нами два Раскольникова: Раскольников Достоевского — натура тонкая, впечатлительная, полная внутренних противоречий, истерзавший себя “наполеоновской идеей”, и Раскольников Салямы Мусы, который сначала прямо идет к преступлению, без особых мучений и переживаний (поистине сильная личность, Наполеон), а потом, без всякого перехода, начинает в этом преступлении раскаиваться» [Долинина, 2010, с. 287].

Более прочное вхождение произведений Достоевского в духовную жизнь арабов началось с 1920-х годов на волне общего увлечения русской литературой. Ее почитатели — египтяне С. Муса, М.Х. Хайкаль, ливанец М. Нуайме, иракец М. А. ас-Сейййид и прочие — «высказывались о Достоевском в параллели с другими знаменитыми русскими прозаиками и мыслителями, называя его выдающимся философом, гигантом искусства, писателем крупного масштаба, символом высокой человечности, оказавшим большое влияние на формирование их мировоззрения и художественных

вкусов. Достоевский “ослепил” египетских прозаиков 1920–1930-х годов — представителей “новой школы”. Йахйа Хакки в числе почитаемых им шедевров русских классиков, утолявших его “духовную жажду” и вдохновлявших на создание реалистических произведений, называл “Преступление и наказание”. Ибрахим Мысри написал очерк о Достоевском. Махмуд Теймур именовал Достоевского знаменитым писателем России» [Али-заде, 2020, с. 199].

С 1920-х годов разные сочинения Достоевского печатаются в арабских журналах, выходят отдельными книгами, включаются в тематические сборники. Тогда же появляются разнообразные статьи о нем. Например, в предисловии к переводу на арабский повести Достоевского «Вечный муж» («аз-Заудж аль-абади») в издании 1926 года литератор и адвокат Мухаммед Лутфи Джум‘а отмечал, что «Европа в первой трети XIX в. Испытывала крайнюю нужду в одаренных писателях, которые выражали бы чувства угнетенных народов, изнуренных войнами Наполеона. Появились в Англии Диккенс, во Франции — члены романтической школы, в том числе Теофиль Готье, в Германии — Гёте и Шиллер, в Италии — (Джозуэ) Кардуччи и (Джакомо) Леопарди. Целью этих писателей было отразить положение притесненных наций» [Али-заде, 2020, с. 201][2].

Арабский текст «Вечного мужа» был также предварен «Введением переводчиков» («Мукаддамат аль-му‘аррибейн»), в котором говорилось, что «русская литература создала полотно русской жизни и человеческой души, достоверную картину, лишенную и следа искусственности (такаллуф), и деланности (та‘а-муль). Когда читаешь произведение, создается впечатление, будто ты на самом деле (хаккан) живешь в России, тебя действительно окружают ее странные условия (ахваль) и странные ощущения, ты обозреваешь граждан ее народа, который живет в закрытом мире, оставаясь при своем видении того, что касается религии, социальных явлений, разных идеалов и, в особенности, старого убеждения русских, что их народу предстоит совершенствовать род человеческий [Али-заде, 2020, с. 203].

В 1930 году еженедельный журнал «аль-Хадис», выходивший в сирийском городе Алеппо, опубликовал роман «Братья Карама-

[2] Необходимо отметить, что Гете и Шиллер состоялись как писатели задолго до прихода к власти Наполеона Бонапарта, а Кардуччи и вовсе родился через двадцать лет после его отречения, и такой вольный взгляд на европейские явления тоже многое говорит о специфике их восприятия арабскими интеллектуалами того времени.

зовы» в переводе Махмуда Камиля аль-Мухами. Рассказы Достоевского переводил (с английского) иракский новеллист Зу-н-Нун Аййуб (1908–1988). В 1931–1932 годах в еженедельнике «ас-Сийаса» египетского прозаика Мухаммеда Хусейна Хайкаля (1888–1956) увидели свет отрывки из «Униженных и оскорбленных» в переводе (с немецкого) Исам ад-Дина Хыфни Насыфа. В 1937–1939 годах рассказы Достоевского печатал каирский литературный журнал «ар-Ривайа» (основан Ахмедом Хасаном аз-Зайатом). В 1947 году в Каире вышел сборник Мухаммеда Кутба «Маленькие юмористические рассказы» («Сухрииййат сагыра»), куда был включен перевод рассказа Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью» (под арабским названием «Зауджа раджуль аль-ахар» — «Жена другого мужчины»), сделанный, по признанию переводчика, с «некоторой вольностью» [Али-заде, 2020, с. 214].

Целый ряд арабских писателей того времени (сирийцы Шакиб аль-Джабири, Лийан Дейрани, Али аль-Хульки, Фарис Зарзур, Саид Хуранийа, египтянин Нагиб Махфуз) признавали воздействие на свое творчество русских классиков и Достоевского в том числе.

Период же наибольшей популярности Достоевского в арабском мире пришелся, по оценке Э.А. Али-Заде, на 1950–1960-е годы. В 1953–1954 годах в дамасском издательстве «Дар аль-Йакза аль-арабиййа», в серии «Шедевры мировой литературы», вышли повести Достоевского «Записки из Мертвого дома» и «Неточка Незванова». В предисловии к «Запискам из Мертвого дома» переводчик Джирджис Фатхаллах говорил о всечеловечности, гуманизме Достоевского, о «ярком луче света», возникающем в его произведениях из мрака жизни и освещающем «заблудшие, потерянные и грешные души» его персонажей, о любви, дающей им надежду на лучшее грядущее. «Неточка Незванова» с арабским названием «Неточка» («Нитушка») и подзаголовком на титульном листе «Воспоминания девочки» («Зикрайат тыфля») появилась в переводе Сами ад-Друби.

«Записки из подполья» Достоевского под арабским названием «В моем подполье» («Фи сирдаби» — досл. «В моем подземелье») были напечатаны в 1956 году издательством «Фаджр» г. Хомса в переводе сирийца Абд аль-Муина аль-Малухи, предварившего свой труд посвящением:

Тем, кто вышел из мрачных подполий своих
К дневному свету и просторам земли...

Свое «Введение» (Тамхид) к переводному тексту аль-Малухи начинает так: «Во второй половине XIX в., когда земля сотрясалась под ногами народов, которые пробудились к заре свободы и независимости, Достоевский в повести “Записки из подполья” выразил свои мысли относительно проблемы взаимоотношений отдельного человека и окружающего мира» [Али-заде, 2020, с. 230].

В 1950–1960-е годы статьи о Достоевском публиковали бейрутские журналы «аль-Адаб» и «ат-Тарик», дамасский «ас-Сакафа», каирский «аль-Хиляль» и др. Авторы «связывали произведения знаменитого русского классика с тревогами современного арабского мира» [Али-заде, 2020, с. 234]. Арабские исследователи также уделяли много внимания личной жизни Достоевского и истории его двух браков. В приводимых Али-заде цитатах из текстов арабских авторов о Достоевском содержится много биографических неточностей, фактических ошибок, спорных утверждений и откровенных фантазий. Впрочем, если сейчас перечитать ряд работ о Достоевском советских авторов середины прошлого века, то в них так же можно найти немало сомнительных и одиозных заключений.

Приведу лишь один пример вульгарного социологизма, распространенного в те годы. Сирийский переводчик и литературовед Фу’ад Аййуб в статье «Трагическая жизнь» («аль-Хайат аль-масат») 1962 года указывает на вероятные причины вступления писателя в кружок петрашевцев: «Он жил в бедности, и бедность развила в нем комплекс неполноценности, от которого он хотел избавиться. Он был убежден, что для этого необходимо какое-нибудь общественное деяние, которое наконец дарует ему и остальным его братьям-мученикам на этой земле свободу, а вместе с ней уверенность в себе и веру в будущее, веру в способность делать добро. Так он примкнул к революционному кружку Петрашевского, мечтавшего освободить Россию-мать от царизма, рабства и бедности и поднять отверженного до истинного человеческого уровня» [Али-заде, 2020, с. 230].

Куда более интересен взгляд на Достоевского в статье ливанца Михаила Ну‘айме (1889–1988) «Достоевский — суфий» («Дустуйифски аль-мутасаввиф»), опубликованной в бейрутском журнале — «ат-Тарик» (1956, №3). В ней он пишет следующее: «Величие — это то ослепительное излучение, которое исходит из сердца великого человека, его дум и мечтаний, оно идет, пробивая дорогу к сердцам людей, их мыслям и мечтам, и ему не мешают различия пола, религии, языка, и его не сдерживают моря, горы, пустыни, и не препят-

ствуют минуты, месяцы, годы, и не поглощает его даже непроглядная тьма могил». Достоевский, по мнению Ну‘айме, относится именно к таким «великим людям» [Али-заде, 2020, с. 239–240].

Важным культурным событием в истории русско-арабских литературных связей стал выпуск в Каире издательством «Дар аль-Катиб аль-араби» полного собрания сочинений Достоевского («аль-А‘маль аль-адабиййа аль-камиля») в 18 томах (1967–1971). Перевод был выполнен с французского языка сирийским переводчиком Сами ад-Друби, сопроводившим его также введением, аналитическими вступительными статьями к каждому тому, комментариями и примечаниями. Сверку этих переводов с оригиналом русского издания 1889 года в 12 томах и советского издания 1956–1958 годов в 10 томах провели профессор славистики Женевского университета Александр Соловьев (1890–1971) и критик Жорж Халдас (1917–2010).

В 1979 году сирийский прозаик Абд ас-Салям аль-Уджейли в беседе с соотечественником — литературоведом Махмудом Ибрахимом аль-Атрашем, отдавая предпочтение перед западными и арабскими писателями Достоевскому и его роману «Братья Карамазовы», заявил, что присущие русскому гению такие неповторимые качества, как глубина (‘умк), занимательность (тарафа), страстность (ташфик), совершенное искусство повествования, покорили его [Али-заде, 2020, с. 330].

В своей монографии «Русский роман XIX века» («ар-Ривайа ар-русиййа фи-ль-карн ат-таси‘ ашар». Кувейт, 1981) египтянка Макарим аль-Гамри писала: «Достоевский — один из зачинателей психологического романа, его романы отличаются предельной напряженностью в передаче чувств персонажей, точностью в описании их мыслей и ощущений, глубиной проникновения во внутренние противоречия человека, которые одолевают его в самые трудные мгновения жизни и суровой борьбы с самим собой. Герой Достоевского обнажает свою внутреннюю сущность не тогда, когда находится в обычном психологическом состоянии, а когда он “на вершине страданий, во время мучительных духовных колебаний. При анализе психологии героев мерилом суждения для него является народ (дословно: “народность” — “аш-ша‘биййа”), он сравнивает мысли и страдания своих образованных главных персонажей и нравственное сознание представителей народных масс, служащее мерилом правильности или ошибочности идей и представлений героев”» [Али-заде, 2020, с. 306].

В последнее десятилетие благодаря бейрутскому Центру арабской культуры (Марказ ас-сакафи аль-араби) появились новые переводы произведений Достоевского: в Бейруте — «Вечный муж» («аз-Заудж аль-абади» (переводчик Мухаммед Машта), «Записки из Мертвого дома» («Музаккарат мин аль-бейт аль-меййит», 2014), перевод которых выполнил Идрис аль-Малйани, «Бедные люди» («аль-Фукара'», 2015), арабский текст Ахмеда аль-Вейзи. В 2017 году бейрутское издательство «Дар ас-Су'аль» опубликовало на арабском языке сборник писем Достоевского («Расаиль») в двух томах (объемом 1056 страниц). Издание подготовил иракский переводчик Хайри ад-Дамин, посвятив его памяти знаменитого Сами ад-Друби. В Алжире в 2018 году вышли «Бедные люди» Достоевского в переводе Ибрахима аль-Истанбули и т.д.

В целом нельзя не отметить, что книга Э.А. Али-заде весьма информативна и, безусловно, обогащает наше знание о восприятии Достоевского на Востоке. Несмотря на большую важность этой темы, ей посвящено явно недостаточное количество работ российских достоевистов, из которых в силу понятных причин мало кто владеет арабским языком. Работа Э.А. Али-заде в этом смысле является особенно ценным исследованием. Трудно судить, насколько релевантна проведенная ею выборка из арабских авторов. Мне не хватило в этой книге наблюдений относительно специфики восприятия Достоевского в разных арабских странах и анализа дискуссий о Достоевском в арабском сегменте интернета. Теперь это — задача для других достоевистов.

Список литературы

1. Али-заде, 2015 — *Али-заде Э.А.* Ф.М. Достоевский в арабской рецепции // Азия и Африка в меняющемся мире: Тезисы докладов, Санкт-Петербург, 22–24 апреля 2015 года. СПб: НП-Принт, 2015. С. 385.

2. Али-заде, 2016 — *Али-заде Э.А.* Арабские литераторы о личной жизни Ф.М. Достоевского // Арабский мир в потоке событий и времени / под ред. А.О. Филоник. М.: ИВ РАН, 2016. С. 367–381.

3. Али-заде. Великое Пятикнижие, 2018 — *Али-заде Э.А.* «Великое Пятикнижие» Ф.М. Достоевского: эволюция арабского видения // Труды Института востоковедения РАН. 2018. № 18. С. 246–272.

4. Али-заде, 2020 — *Али-заде Э.А.* Русская литература и арабский мир (к истории арабо-русских литературных связей). Книга 2 / отв. ред. И.Е. Билык; Ин-т востоковедения РАН. М.: ИВ РАН, 2020. 384 с.

5. Долинина, 2010 — *Долинина А.А.* Первый арабский перевод Достоевского // *Долинина А.А.* Арабески. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 278–289.

6. Достоевский 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

7. Кросс-культурный оазис, 2020 — Кросс-культурный оазис: актуальные тенденции развития арабской филологии в России: (Коллективная монография) / отв. ред. И.Е. Билык, В.А. Кузнецов. М.: ИВ РАН, 2020. 256 с.

References

1. Ali-zade, E.A. “F.M. Dostoevskii v arabskoi retsepstsii” [“The Arab Reception of Fyodor Dostoevsky”]. *Aziia i Afrika v meniaiushchemsia mire. Tezisy dokladov. Sankt-Peterburg, 22-24 aprelia 2015 goda* [*Asia and Africa in a Changing World. Abstracts. St. Petersburg, 22-24 Apr. 2015*], St. Petersburg, IP-Print Publ., 2015, p. 385. (In Russ.)

2. Ali-zade, E.A. “Arabskie literatory o lichnoi zhizni F.M. Dostoevskogo” [“Arabic Writers on F.M. Dostoevsky’s Personal Life”]. *Arabskii mir v potoke sobytii i vremeni* [*The Arab World in the Flow of Events and Time*], ed. by A.O. Filonik, Moscow, IOS RAS Publ., 2016, pp. 367–381. (In Russ.)

3. Ali-zade E.A. “‘Velikoe Piatiknizhie’ F.M. Dostoevskogo: evoliutsiia arabskogo videniia” [“Dostoevsky’s ‘Five Great Books’: The Evolution of the Arabic Vision”]. *Trudy Instituta vostokovedeniia RAN*, no. 18, 2018, pp. 246–272. (In Russ.)

4. Ali-zade, E.A. *Russkaia literatura i arabskii mir (k istorii arabo-russkikh literaturnykh sviazei)* [*Russian Literature and the Arab World (On the History of Arabic-Russian Literary Relations)*]. Book 2. Ed. by I.E. Bilyk; Institute of Oriental Studies RAS Publ., Moscow, IOS RAS Publ., 2020. 384 p. (In Russ.)

5. Dolinina, A.A. “Pervyi arabskii perevod Dostoevskogo” [“Dostoevsky’s First Arabic Translation”]. *Arabeski* [*Arabesques*], St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2010, pp. 278–289. (In Russ.)

6. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

7. Bilyk, I.E. and Kuznetsov, V.A., eds. *Kross-kul’turnyi oazis: aktual’nye tendentsii razvitiia arabskoi filologii v Rossii: (Kollektivnaia monografiia)* [*Cross-Cultural Oasis: Contemporary Trends in Arabic Philology in Russia: (Collective Monograph)*]. Moscow, IOS RAS Publ., 2020. 256 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 24.10.2021
Одобрена после рецензирования 30.10.2021
Принята к публикации 01.11.2021
Дата публикации: 25.12.2021

The article was submitted 24 Oct. 2021
Approved after reviewing 30 Oct. 2021
Accepted for publication 01 Nov. 2021
Date of publication: 25 Dec. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (16), 2021.

Обзор / Summary
УДК 821.161.1.0+069
ББК 84 (2 Рос=Рус)+79
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-220-261



© 2021. Татьяна Касаткина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

© 2021. Юлия Юхнович
филиал Новгородского государственного объединенного музея-заповедника «Дом-музей Ф.М. Достоевского», Старая Русса, Россия

Круглый стол, посвященный обсуждению экспозиции Музея романа «Братья Карамазовы» в Старой Руссе, прошедший 24 мая 2021 года в рамках XXXVI Международных Старорусских чтений «Достоевский и современность» под названием «Роман “Братья Карамазовы” в XXI веке: интерпретации, созвучия, сопоставления»

© 2021. Tatiana A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Moscow, Russia

© 2021. Yulia V. Yukhnovich
Branch of the Novgorod State Museum “F.M. Dostoevsky Memorial House-Museum”, Staraya Russa, Russia

Round Table, Devoted to the Discussion of the Museum Exposition on the Novel *The Brothers Karamazov* in Staraya Russa, Held on May 24th, 2021 during the 36th International Readings in Staraya Russa “Dostoevsky and Contemporary Age”, titled “The Novel *The Brothers Karamazov* in the 21st Century: Interpretations, Resonances, Comparisons”

Информация о публикаторах:

Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Юлия Вячеславовна Юхнович, кандидат филологических наук, заведующая, филиал Новгородского государственного объединенного музея-заповедника «Дом-музей Ф.М. Достоевского», наб. Достоевского, д. 8, 175200 г. Старая Русса, Россия.

E-mail: yulyayu@list.ru

Аннотация: в публикации представлена запись круглого стола «Роман “Братья Карамазовы” в XXI веке: интерпретации, созвучия, сопоставления», посвященного обсуждению экспозиции Музея романа «Братья Карамазовы» в Старой Руссе, прошедшего 24 мая 2021 года в рамках XXXVI Международных Старорусских чтений «Достоевский и современность».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, музейная экспозиция, музей романа «Братья Карамазовы» в Старой Руссе.

Для цитирования: Круглый стол, посвященный обсуждению экспозиции Музея романа «Братья Карамазовы» в Старой Руссе, прошедший 24 мая 2021 года в рамках XXXVI Международных Старорусских чтений «Достоевский и современность» под названием «Роман “Братья Карамазовы” в XXI веке: интерпретации, созвучия, сопоставления» / публикаторы Касаткина Т.А., Юхнович Ю.В. // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 220–261. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-220-261

Information about the publishers:

Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Centre “Dostoevsky and World Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Yulia V. Yukhnovich, PhD in Philology, Director, Branch of the Novgorod State Museum “F.M. Dostoevsky Memorial House-Museum”, Dostoevsky Emb. 8, 175200 Staraya Russa, Russia.

E-mail: yulyayu@list.ru

Abstract: The publication contains the record of the round table discussion “The Novel *The Brothers Karamazov* in the 21st Century: Interpretations, Resonances, Comparisons”, focused on the discussion of the Museum exposition dedicated to the novel *The Brothers Karamazov* in Staraya Russa, which took place on May 24th, 2021, in the framework of the 36th International Dostoevsky Readings “Dostoevsky and Contemporary Age”.

Keywords: F.M. Dostoevsky, Museum Exposition, Museum *The Brothers Karamazov* in Staraya Russa.

For citation: Kasatkina, T.A., and Yukhnovich, Yu.V., publ. “Round Table, Devoted to the Discussion of the Museum Exposition on the Novel *The Brothers Karamazov* in Staraya Russa, Held on May 24th, 2021 during the 36th International Readings in Staraya Russa ‘Dostoevsky and Contemporary Age’, Titled ‘The Novel *The Brothers Karamazov* in the 21st Century: Interpretations, Resonances, Comparisons’”. *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (16), 2021, pp. 220-261. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-220-261

Музей романа «Братья Карамазовы» расположен в одном из исторических районов Старой Руссы, на набережной реки Перерытицы, в старинном двухэтажном особняке первой трети XIX века. В 1880–1890 годах дом принадлежал старорусскому купцу Н.Т. Беклемишевскому. В 1900 году был приобретен полковником К.П. Фаворским, после чего перешел во владение его жены Елены Николаевны. В 1912 году особняк находился в собственности лужского мещанина Е.В. Лебедева, затем, в 1917 году, был продан крестьянам деревни Шалыжино Старорусского уезда Петру и Алексею Павловым. С 1918 года в здании размещалась биржа труда, затем Дом малютки. Во время Великой Отечественной войны дом существенно пострадал, но уже к 1945 году был полностью восстановлен. После войны в нем находился детский сад.

В 1985 году особняк перешел в ведомство Новгородского государственного объединенного музея-заповедника. Именно тогда возникла идея о создании экспозиции, посвященной роману «Братья Карамазовы». По замыслу разработчиков, музей должен был представить идейно-художественное содержание знаменитого произведения Достоевского, рассказать об истории его создания, персонажах и, по возможности, дать развернутую характеристику историко-культурной и общественно-политической среды 70–80-х годов XIX века. Для решения этих задач предлагалось раскрыть несколько тематических блоков: «История создания романа «Братья Карамазовы» и отражение в нем старорусских реалий, «История одной семейки, или “карамазовский бунт”», «Женские образы в контексте судьбы и творчества Ф.М. Достоевского», «Тема детства в романе “Братья Карамазовы”», «Достоевский и православие». Согласно тематико-экспозиционному плану, для создания экспозиции предполагалось использование экспонатов фонда филиала «Дом-музей Ф.М. Достоевского в Старой Руссе»: книги, предметы быта, мебель, старинные открытки и фотографии с видами Старой Руссы и горожан. Так как экспозиция задумывалась не как мемориальный музей, допускалось использование «новоделов» и оформительских материалов.

В 2000 году сотрудниками музея были разработаны и защищены тематико-экспозиционный план и научная концепция литературной экспозиции «Музей романа Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”». Первоначально в качестве художественного оформления экспозиции были выбраны работы ленинградского худож-

ника О.Г. Манюкова (1934–1981). Значительная часть его картин была посвящена образам героев А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского. В 1970-е годы Манюков создал серию полотен по мотивам романа «Братья Карамазовы». Их своеобразие заключалось в использовании смешанной техники: мощная основа с грубо нанесенным на нее левкасом, с последующими рельефными прорисовками, создающими богатство форм и образов. Однако со временем работы Манюкова утратили свою актуальность, и было принято решение найти художника, который смог бы воплотить в жизнь идеи, заложенные в плане по созданию экспозиции. В результате, автором художественной концепции старорусского музея стал Народный художник Российской Федерации Борис Львович Непомнящий. Его иллюстрации, посвященные творчеству Ф.М. Достоевского, широко известны в России и за рубежом. Впервые к миру произведений Достоевского Непомнящий обратился в 1970-е годы. Его офорты по мотивам «Братьев Карамазовых» были высоко оценены коллегами, критиками и зрителями. Созданная художником серия графических рисунков с изображениями главных героев романа «Братья Карамазовы», которые представлены на лестничной площадке музея перед входом в экспозиционные залы, передает сложный, многогранный мир образов Достоевского. Над воплощением художественного решения музея Непомнящий работал в соавторстве со своим петербургским коллегой и другом Николаем Михайловичем Исправниковым.

Важным этапом формирования экспозиции стало введение в нее мультимедийного контента.

Музей романа «Братья Карамазовы» был открыт 14 июля 2018 года. Экспозиция состоит из шести залов: «В городе “Братьев Карамазовых”», «Гостиная Федора Павловича Карамазова», «Гостиная Катерины Ивановны Верховцевой», «Детская», «Трактир», «Келья». В них воспроизведены интерьеры комнат, где разворачиваются основные события романа. Музей рассказывает не только о замысле, сюжете и идейном содержании произведения Достоевского, но и о главных этапах биографии писателя, его окружении и общественной жизни XIX столетия. В основе экспозиции — собрание экспонатов XIX — начала XX веков: предметы быта, книги, мебель, открытки и фотографии. В коллекции представлены подлинные предметы — визитные карточки Достоевского, первое отдельное прижизненное издание романа «Братья Карамазовы», журнал «Рус-

ский вестник», в котором впервые было опубликовано произведение. Предметный ряд дополнен мультимедийным контентом: в каждой комнате установлены экраны, транслирующие изображения героев Достоевского, отдельные эпизоды, связанные с биографией писателя, портреты его современников.

В настоящее время музей работает и как научно-культурный центр, где ежегодно проходят мероприятия, посвященные биографии и творчеству Ф.М. Достоевского: конференции, выставки, литературные вечера, концертные программы, театральные постановки.

Как любая новая непривычная форма, музей романа вызывает споры о том, каким он должен быть. Этому вопросу и был посвящен круглый стол, публикация которого предлагается вниманию читателей журнала.

Ю.В. Юхнович

Участники:

Константин Абрекович Баршт, доктор филологических наук, профессор, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург, Россия).

Валентина Васильевна Борисова, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской литературы, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (Уфа, Россия).

Александр Петрович Власкин, доктор филологических наук, профессор, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова (Магнитогорск, Россия)

Алина Валентиновна Денисова кандидат филологических наук, Санкт-Петербургский университет МВД России (Санкт-Петербург, Россия).

Ольга Алексеевна Деханова, кандидат фармацевтических наук, исследователь творчества Достоевского (Москва, Россия).

Владимир Николаевич Захаров, доктор филологических наук, профессор Петрозаводского университета, Российский фонд фундаментальных исследований (Москва, Россия).

Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва, Россия)

Сергей Акимович Кибальник, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург, Россия).

Людмила Ивановна Сараскина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания (Москва, Россия).

Павел Евгеньевич Фокин, кандидат филологических наук, зав. отделом «Музей-квартира Ф. М. Достоевского», Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, (Москва, Россия).

Сергей Леонидович Шараков, доктор филологических наук, старший научный сотрудник филиала «Дом-музей Достоевского в городе Старая Русса» (Старая Русса, Россия).

Ольга Юрьевна Юрьева, доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой филологии и методики, Педагогический институт Иркутского государственный университет (Иркутск, Россия).

Юлия Вячеславовна Юхнович, кандидат филологических наук, заведующая филиалом Новгородского государственного объединенного музея-заповедника «Дом-музей Ф.М. Достоевского» (Старая Русса, Россия).

С.А. Кибальник: Дорогие коллеги, программа круглого стола у нас заранее обозначена. В начале мы послушаем доклад Юлии Вячеславовны Юхнович о той экспозиции, которую мы сегодня с вами посмотрели, а потом по поводу доклада выступят Татьяна Александровна Касаткина, Ольга Юрьевна Юрьева, Валентина Васильевна Борисова и я. И после этого мы с вами еще поговорим и о экспозиции, и о самом романе «Братья Карамазовы».

Ю.В. Юхнович: Да, и, может быть, кто-то из коллег захочет высказаться, Сергей Акимович, потому что я вижу присоединившегося к нам в зуме Павла Евгеньевича Фокина. Мы его тоже приглашали принять участие в круглом столе.

С.А. Кибальник: Замечательно. Таким образом, будут выступления и онлайн, потому что Владимир Николаевич Захаров и Людмила Ивановна Сараскина тоже будут участвовать.

Ю.В. Юхнович: Добрый день всем! Сегодня вы посетили, кто-то впервые, кто-то не впервые, наш музей — Музей романа «Братья

Карамазовы», увидели его, посмотрели нашу экспозицию, послушали экскурсию. И я буду говорить о важных и концептуальных для нас проблемах. Мой доклад будет состоять из двух частей. Первая часть — это история создания нашей экспозиции, то, что мы видим в музее сейчас, и вторая часть доклада будет посвящена перспективам развития нашего музея.

Вам известно, что экспозиция наша открылась в 2018 году, это новый музей, музею еще нет трех лет, и, конечно же, мы не избежали критических отзывов после открытия экспозиции, как, наверное, и любой литературный музей. А это означает, что впереди нас ждет большая работа, связанная с постановкой новых исследовательских задач, реализация которых позволит дополнить нам экспозицию и раскрыть ее на более глубоком идейном уровне.

Наша задача состоит в том, чтобы дальше развивать музей и попытаться раскрыть его потенциал уже на основе существующей модели экспозиции. И, конечно, мы будем благодарны всем за обратную связь, за ваши предложения в ходе нашего обсуждения на круглом столе.

Напомним, что научная концепция музея, посвященного роману «Братья Карамазовы», была разработана и защищена в 2000 году. Ну а сама идея о создании экспозиции возникла еще в середине 80-х годов, когда, собственно, вот это здание, этот дом (это памятник первой трети XIX века), дом купца Н.Т. Беклемишевского, был передан Новгородскому музею-заповеднику. По замыслу разработчиков, музей должен был представить идейно-художественное содержание знаменитого романа Достоевского, рассказать о его истоках, истории создания, персонажах и, по возможности, дать развернутую характеристику историко-культурной и общественно-политической среды 70–80-х годов XIX века. Для решения этих задач предлагалось раскрыть несколько тематических блоков: «История создания романа “Братья Карамазовы”», отражение в нем старорусских реалий, «История одной семейки, или “карамазовский бунт”», «Женские образы в контексте судьбы и творчества Ф.М. Достоевского», «Тема детства в романе “Братья Карамазовы”», «Достоевский и православие». Согласно тематико-экспозиционному плану, для создания экспозиции предполагалось использование предметов нашего фонда: это книги, предметы быта, мебель, старинные открытки и фотографии с видами Старой Руссы и жителей нашего города. А так как экспозиция задумывалась не как мемориальный музей, допускалось

использование «новоделов» и оформительских материалов. Например, шторы, изготовленные из современных материалов, но по образцам второй половины XIX века, витраж с изображением Храма Спаса на Крови, копии рукописей к роману Федора Михайловича и реплики икон.

Существенно менять общую концепцию музея мы не стали, так как у нас был уже готовый тематико-экспозиционный план с указанием конкретных экспонатов для создания интерьерной основы экспозиции, значительная часть которых представлена предметами мебели, быта. Отметим, что все предметы, которые вы сегодня видели, — это фонд нашего филиала, за исключением, наверное, одного буфета, который стоит у нас в комнате Федора Павловича Карамазова. Была проведена большая работа по реставрации мебели, подбору тканей для обивки диванов, кресел и стульев, штор и гардин, закупке предметов. Так как экспозиция представляет интерьеры комнат персонажей романа, эту задачу необходимо было решить в первую очередь.

В тематико-экспозиционном плане отдельно выделен пункт, связанный с художественным оформлением экспозиции. И первоначально в музее планировалось экспонирование работ ленинградского художника-нонконформиста Олега Григорьевича Манюкова, популярного в 60–70-е годы и создавшего серию работ, посвященных роману «Братья Карамазовы». Их своеобразие заключалось в использовании смешанной техники: мощная основа с грубо нанесенным на нее левкасом, с последующими рельефными прорисовками, создающими богатство форм и образов. Однако эти работы так и не стали частью экспозиции.

С 2010 года музей сотрудничал с известным художником Леонтием Владимировичем Озерниковым, создавшим известные музейные экспозиции — Дом Гоголя в Москве, музей Достоевского в Новокузнецке, ну и ряд других известных музейных экспозиций. Но, к сожалению, эта работа так и не была завершена Озерниковым.

В 2014 году к созданию художественной концепции музея приступил Борис Львович Непомнящий, Народный художник России, чья творческая деятельность в основном связана с Великим Новгородом. И хочу сказать, что впервые к миру произведений Достоевского Непомнящий пришел еще в 70-е годы XX века: сначала была создана серия офортов, посвященных «Братьям Карамазовым», затем он уже обращался к другим произведениям Федора Михайловича, в частно-

сти, к «Запискам из Мертвого Дома», и, конечно, мы этого художника хорошо знаем, и вы не раз видели его работы в этом зале. И, помимо графических работ, отсылающих к образам знаменитого романа, Непомнящий предложил включить в экспозиционное пространство фигуры героев-жителей городка Скотопригоньевска. Предложение показалось нам достаточно интересным, и мы приняли его. Фигуры героев максимально высветлены, они изготовлены из белого материала, их лица не выписаны, а расплывчаты, костюмы героев выполнены в монохромной светлой гамме. И в этом заложен особенный смысл. Посетитель воспринимает их не только в качестве экспонатов музея, которые несут на себе определенную смысловую нагрузку, а лишь на мгновение ощущает их присутствие и задумывается уже над тем, как тот или иной герой функционирует в пространстве романа, имея возможность, соприкоснувшись с текстом Достоевского, осмыслить, как создавались великие образы Достоевского. А для того, чтобы это легче было сделать, почти в каждой комнате музея представлен экземпляр романа. То есть в любую минуту посетитель может обратиться к тексту произведения и понять, какую роль сыграл в нем тот или иной персонаж или как он выглядел. Прием использования светлой монохромной гаммы в оформлении экспозиции раскрывает еще одну идею, которую хотели донести авторы художественной концепции до посетителей. Это идея о победе света над тьмой; путь каждого героя Достоевского — это путь к свету или отчаянная борьба, попытка отыскать этот путь.

Экспозиция музея отсылает нас и к старорусским реалиям, нашедшим отражение в романе «Братья Карамазовы». В оформлении комнат использованы старинные открытки и фотографии из фонда филиала с изображениями Старой Руссы и ее жителей. Представлено много предметов из коллекции Льва Матвеевича Рейнуса, занимавшегося исследованием старорусского периода жизни и творчества Достоевского и подарившего музею более тысячи предметов, связанных с историей нашего города. Так, благодаря его коллекции старинных открыток с видами Старой Руссы, удалось воссоздать карту памятных мест Достоевского, по которой можно проследить маршруты прогулок писателя, а также назвать конкретные объекты, которые упоминаются в романе «Братья Карамазовы». Первоначально в тематико-экспозиционном плане был прописан такой пункт — создание в первой комнате музея большого макета Старой Руссы, но мы все-таки отказались от этой идеи, решили заменить

этот макет картой, объясню почему. Дело в том, что в 1969 году, когда еще Георгий Иванович Смирнов открывал здесь, в Старой Руссе, первую экспозицию, посвященную Достоевскому, в доме писателя, во второй комнате этого музея, которая была посвящена Старой Руссе и собственно роману «Братья Карамазовы», была такая уникальная карта, рукотворная, изготовленная нашим местным художником Василием Алексеевичем Федоровым. И по каким-то причинам эта карта была утеряна, и мы решили, создавая музей, возродить эту традицию, решили воссоздать такую карту. И вот сейчас вы можете видеть карту в нашем музее. Она очень заинтересовывает всегда наших экскурсантов, посетителей, и мы с радостью рассказываем о местах Достоевского в Старой Руссе.

В состав экспозиции включен огромный иллюстративный ряд, состоящий из материалов, связанных с биографией, творчеством Достоевского и его окружением. Изначально планировалось разместить их на стенах и в витринах. Однако на последних этапах создания музея мы поставили такую задачу: создать принципиально новую экспозицию, удовлетворяющую запросам современного посетителя. Тогда появилась идея о внедрении мультимедийного контента. В каждой комнате он представлен по-разному: в первом зале — это подсвеченное окно с видом на старорусский храм, на Воскресенский собор, которое внезапно открывается перед посетителем и превращается в киноэкран, транслирующий сюжеты из жизни Достоевского; в гостиной Федора Павловича «оживает» зеркало над камином, в котором можно увидеть изображения героев романа и предметы-детали, связанные с их характеристикой; в комнате, посвященной женским образам, старинное зеркало отражает портреты женщин из окружения Достоевского (эти же слайды, но уже с текстовым сопровождением, загружены в виде дамского альбома в планшет, что рассчитано, главным образом, на одиночных посетителей, которые располагают свободным временем и готовы познакомиться с дополнительной информацией по данной теме); в Трактире и в Детской в оконных проемах установлены лайт-боксы — подсвеченные статичные изображения Торговой площади Старой Руссы и храма Спаса на Крови; в Келье на большом экране перед нами предстает галерея образов, связанных с темой православия. Визуальный ряд дополнен звуковым сопровождением.

Отметим, что экспонаты, рассказывающие о сюжете романа, иллюстрации и мультимедийные материалы начинают правильно

взаимодействовать друг с другом только тогда, когда подкреплены словом экскурсовода. Да, это музей, который требует дополнительного комментария. Неподготовленному посетителю, который не прочитал роман, сложно ориентироваться в экспозиции. Но это, наверное, является проблемой для всех литературных музеев.

Конечно, мы стараемся, чтобы музей стал доступен и понятен для всех. За время его работы было сделано многое. В экспозиции появился интерактивный фонд, представляющий предметы быта XIX века, к которым можно прикоснуться, подержать в руках, что вызывает живой интерес у всех категорий посетителей, включая людей с ограниченными возможностями. Специально для одиночных посетителей был разработан текст аудиогида. К юбилею Достоевского должен выйти путеводитель по Музею романа «Братья Карамазовы».

Особое внимание музей уделяет работе с образовательными учреждениями. Вот в этом году сотрудниками был разработан квест «Тайны старого особняка», целью которого стало приобщение школьников к творчеству Достоевского. В игровой форме дети знакомятся с сюжетом и главными персонажами романа «Братья Карамазовы», а также с экспозицией и старинными предметами, которые помогают проникнуться атмосферой времени Достоевского. Эта программа пользуется популярностью как у детей, так и у взрослых.

На базе музея проводятся тематические абонементы «В мире Достоевского», «Роман “Братья Карамазовы” как историко-культурный и богословский текст», «Пятницы с Достоевским». В 2019 году в Музее романа «Братья Карамазовы» началась реализация проекта ШКИД (Школьный Клуб Исследователей Достоевского), приуроченного к 200-летию со дня рождения писателя. Целью данного проекта была подготовка волонтерской группы школьников для участия в юбилейных мероприятиях. И вот что самое главное — то, что все вот эти мероприятия, которые я назвала, они проходят на базе наших экспозиционных комнат, могут проходить с использованием мультимедийного оборудования — в частности, вот этот проект «ШКИД» мы реализовывали именно на базе нашей новой экспозиции. Сейчас мы уже видим готовые результаты, и дети, участники этого проекта, выступили совсем недавно здесь с исследованиями, посвященными Федору Михайловичу, и была проведена такая вот уникальная выставка «Мир Достоевского».

В 2019 году, в рамках проведения Международного театрального фестиваля Достоевского, в экспозиции Музея романа «Братья Карамазовы» состоялась премьера иммерсивного спектакля «Идиот». Зрители стали свидетелями того, как в музейных интерьерах оживают герои Достоевского и его время.

Как представляется, формат экспозиции позволяет использовать разнообразные способы и приемы работы с посетителями, что является важным критерием для развития музея. Однако некоторые аспекты, связанные с идейным наполнением музейного пространства, требуют доработки. Так, в экспозиции отсутствуют некоторые документы, письма, рукописи, связанные с историей создания романа «Братья Карамазовы», а также фундаментальные исследования, посвященные его изучению. Ну вот, назову: Розанов, Булгаков, Кирпотин, Кантор, Татьяна Александровна Касаткина и знаменитый сборник «Роман "Братья Карамазовы": современное состояние изучения», книга Валентины Евгеньевны Ветловской «Роман Достоевского "Братья Карамазовы" и много, много еще чего можно включить в этот перечень других работ.

Сотрудникам музея предстоит расширить экспозицию, дополнив ее необходимыми материалами и экспонатами. Но для этого нужно четко представлять, как эти предметы будут взаимодействовать с пространством уже существующего музея. Поэтому в ближайшее время требуется пересмотреть некоторые пункты тематико-экспозиционного плана и внести в него соответствующие коррективы, после чего можно начинать работу по отбору экспонатов. В связи с тем, что фонд музея не располагает подлинными документами (у нас совсем небольшой фонд — в нашем фонде всего лишь восемь с небольшим тысяч предметов, поэтому, конечно, мы нуждаемся в помощи и обязательно будем обращаться за помощью в архивы и в другие литературные музеи, которые смогут нам предоставить копии рукописных материалов).

Еще одной важной задачей перспективного плана, связанного с реэкспозицией Музея романа «Братья Карамазовы», является преобразование Трактира и Кельи. Эти комнаты должны стать кульминационными точками музея. Для этого необходимо с помощью художественных приемов создать «живое» пространство, отражающее главный идейный замысел романа, пространство, увлекающее посетителя в мир Достоевского и его героев. Ну, мы уже на пути к решению этой проблемы, уже найден художник, с которым, я надеюсь, мы разработаем художественное решение этих комнат.

Решение этих важных задач во многом определит будущее музея и перспективы его развития. Но в процессе этой деятельности мы должны помнить, что каждый музей есть явление уникальное и неповторимое. При его создании невозможно использование готовых рецептов и отработанных схем. Будучи научно-просветительским учреждением и в то же время хранилищем памяти, он должен искать новый язык общения с посетителем, присущий только ему. Надеемся, что именно на таком языке и будет происходить диалог в Музее романа «Братья Карамазовы».

С.А. Кибальник: Большое спасибо, Юлия Вячеславовна. Пожалуйста, может быть, вопросы? Или мы перейдем сразу к следующему выступлению? Пожалуйста, кто хотел бы из тех, кто заявился? Вот Татьяна Александровна, Ольга Юрьевна, Валентина Васильевна, кто начнет?

Т.А. Касаткина: Давайте я начну.

С.А. Кибальник: Да, пожалуйста. Я только, извините, скажу. Поскольку у нас довольно ограниченное время и довольно много записавшихся, то регламент выступлений — 5–7 минут.

Т.А. Касаткина: О, нет, я не буду говорить долго. Сегодня я, к сожалению, не была на экскурсии, поэтому я не могу сказать, что я знаю, как музей выглядит прямо сейчас. Я была на этой экскурсии примерно 2,5 года назад, когда меня попросило руководство Новгородского музея съездить посмотреть с ними экспозицию. И когда я ехала, у меня были самые разные сомнения. Однако после того, как Сергей Леонидович Шараков провел для нас экскурсию, никаких сомнений у меня не осталось — поскольку стало очевидно, что в музее есть как минимум один гениальный экскурсовод, чьему взаимодействию с посетителями экспозиция активно помогает. Других сотрудников в этой роли я просто не видела, поэтому не могу наверняка судить о степени их гениальности. Этот музей создается, действительно, как музей экскурсовода — и я думаю даже, что Музей ***романа*** и не должен, и не может создаваться иначе — потому что все-таки главное в такого типа музее — это взаимодействие, человеческое общение, такой музей — это место, где читатель, который, может быть, читал поверхностно, а может быть, вообще не читал, а только собирается читать «Братья Карамазовы», встречает столь нужного ему проводника в многоуровневое пространство романа.

И ЧТО такой музей дает прежде всего?

Я не буду повторять уже сказанное Юлией Вячеславовной, поскольку она прекрасно описала все, что может дать посетителю музей даже без экскурсовода. Я же хочу сосредоточиться именно на том, что происходит, когда идет экскурсия. В сущности, практически все экспонаты — это просто такие точки остановки совместного движения экскурсовода и экскурсантов, фокусные точки, вокруг которых завязывается очень живой диалог, за счет чего обеспечивается очень живая, отвечающая на живой запрос экскурсанта подача материала. Причем, насколько я понимаю, экскурсия довольно значительно меняется в зависимости от того, кто на ней присутствует. То есть это очень живое и личное общение, учитывающее уровень и вектор запроса и личное состояние и интерес экскурсанта — и, насколько я знаю, Сергею Леонидовичу случается вести экскурсии очень долго, потому что его просто не отпускают посетители.

Все, что я буду говорить дальше, я буду говорить из обозначенной мной позиции, которая помещает в центр музея романа — экскурсовода и его взаимодействие с экскурсантами, а не экспонат, который является лишь поводом для начала взаимодействия, точкой входа в него. Это музей с другим центром тяжести, чем привычный нам музей, где центр экскурсии — экспонат, а экскурсовод легко заменяется аудиогидом, общим для всех навсегда.

С этой точки зрения прекрасно решена проблема осмысления разноуровневого пространства музея, потому что когда мы попадаем даже не в трактир, а в кабак, то обнаруживаем, что ровно над ним находится келья, куда надо подниматься по узкой лестнице, и это довольно трудно, особенно для пожилых посетителей. И когда пожилой и, в общем, не очень здоровый человек преодолевает этот подъем (и когда молодой — тоже, но для него это, скорее всего, еще не так напряженно — и не так актуально), он оказывается, в очень большой части — за счет самого совершённого усилия восхождения (и здесь мы видим, как сам посетитель в самом себе творит экспонат этого удивительного музея), — в совершенно другом пространстве, в пространстве, которое раскрывается как не физически, но духовно возвышенное, не просто горница, но горница духа. Из низин потакания своим порывам и слабостям (кабак) он, ведомый истинным желанием, преодолевающим немощи, оказывается в высшей точке себя. Вот. И это все абсолютно ощущается именно в процессе экскурсии. Это — совместное восхождение. А ни в коем случае не в процессе просто осмотра того, что на самом деле является всего лишь материалом для экскурсии.

Итак, на самом деле это музей, где находятся НЕ материалы для осмотра, замыкающие, останавливающие посетителя на себе самих, а материалы, инициирующие и облегчающие взаимодействие экскурсовода с посетителями, посетителей — с самими собой, и их всех — с пространством романа: материалы, вокруг которых это взаимодействие и строится. И это, конечно, совершенно другой тип музея, и, на мой взгляд, это прекрасное решение нетривиальной задачи создания музея ***романа***. И я бы ни в коем случае не стала бы его двигать в сторону столь привычного нам литературного музея, заполняя экспозицию рукописями, аналитическими изданиями и так далее, хотя их тоже вполне можно туда положить, и вокруг них тоже можно строить общение, они, в общем, не помешают. Просто это надо сделать где-то отдельно, выделив еще какое-то дополнительное помещение. И об этом тоже вполне можно с интересом поговорить: и о том, как писался роман, и о том, как он исследовался. Но это какой-то разговор другого уровня и другого плана уже. Такой разговор представляет научный и учебный — а не жизненный интерес. А приоритетно для музея романа Достоевского — показывать, что роман имеет для читателя острый жизненный интерес.

Очень хорошее решение отсутствия лиц у «героев», их «силуэтности», потому что как экспонат — это точка для взаимодействия с посетителями, так и это лицо — точка для проявления собственной читательской фантазии, внутренней активности и проекции на это вот предоставленное музеем место/абрис существа своего представления о герое, того, которое уже сформировалось или которое сейчас формируется в процессе экскурсии. Художник при таком решении не мешает взаимодействию посетителя с романом, а служит ему, не подавляет экскурсанта своим видением; словом, предлагает ему не картину, а мольберт.

Прекрасно, конечно, что есть мультимедийный контент и что уже есть путеводители и аудиогид. Но я в свое время неоднократно посещала — и даже однажды готовила — выставки, которые делает всемирная христианская католическая община «Comunione e Liberazione» в Римини. Это самый крупный ежегодный католический фестиваль в настоящее время. И они регулярно делают выставки именно такого типа — смысловые, а не демонстрационные (такое разделение, конечно, очень условно, но все же легко интуитивно понимаемо). И у них обязательно в экспозицию включены текстовые щиты. Иногда выставка перегружена текстовыми щитами — и это

плохо. Но в меру — это нужно. Я думаю, что именно те, кто ведет экскурсии, прежде всего, наверное, Сергей Леонидович, могут решить, какой «ударный» текстовый материал может и должен быть на этих щитах. Прежде всего, думаю, — это цитаты из романа и черновиков к нему. Цитаты тоже могут стать опорными точками для разговора, и в этом смысле можно дополнить экспозицию, но только если вы сами решите, что вам это нужно.

Собственно, я, наверное, все сказала, что собиралась. Главное, еще раз хочу подчеркнуть: все решения о экспозиции должны принимать действующие экскурсоводы, потому что только они понимают, что для них работает в выстраивании коммуникации с экскурсантами, а что мешает. Спасибо.

С.А. Кибальник: Спасибо, Татьяна Александровна.

С.Л. Шараков: Сергей Акимович, сейчас надо дать слово Павлу Евгеньевичу Фокину.

С.А. Кибальник: Да, можно, действительно, я тоже об этом подумал. Если Павел Евгеньевич с нами сейчас.

В.Н. Захаров: я уже созрел, если что...

С.А. Кибальник: А, уже созрели, да? Хорошо. Ладно.

В.Н. Захаров: Павла Евгеньевича Вы пригласили...

П.Е. Фокин: Да. Спасибо. Нормально меня слышно, да, коллеги? я хочу сказать, что, конечно, создание музея ***произведения*** — это такая достаточно сложная вещь. Не так много прецедентов существует в России. Я вспоминаю музей повестей Белкина в Болдино, — и есть еще не столько музей, не целый музей, но музейное пространство — поэмы Василия Львовича Пушкина «Опасный сосед» в музее Пушкина, Василия Львовича Пушкина, в Москве. Кстати, и тот и другой делала один и тот же экспозиционер Наталья Ивановна Михайлова, ведущий научный сотрудник (коллеги знают ее как замечательного филолога, пушкиниста). И вот насколько удалась история с поэмой «Опасный сосед», настолько, мне кажется, не очень удачной получилась «болдинская история» с повестями. Там экспозиция как бы идет по пути некоего иллюстрирования.

Вот Татьяна Александровна правильно сказала, что, действительно, музей «Братьев Карамазовых», который мы знаем, — это, скорее, музей экскурсовода. С одной стороны, это хорошо, с другой стороны, это проблема, потому что невозможно все время эксплуатировать одного и того же, ну, или там группу сотрудников, и каждого посетителя сопровождать экскурсией, как бы интересно это ни было.

Но просто по-человечески надо быть более, так сказать, гуманным к коллегам, и потом бывают всякие разные обстоятельства, бывают и отпуски, бывают и болезни и так далее. Что делать посетителю, если он пришел вот в такой момент, когда экскурсовода нет. То есть экспозиция должна работать, конечно, и в самостоятельном режиме. Здесь, наверное, выход может быть тот, который связан с аудиогидами. Как сказала Юлия Вячеславовна, они подготовлены. И это вполне возможная история, и я в связи с этим вспоминаю варианты европейских музеев. Скажем, в Вене музей Моцарта, или там музей Фрейда. У них просто аудиогид, он как бы входит в стоимость билета, то есть вы покупаете билет, и вам сразу выдают аудиогид. То есть вы не ходите без аудиосопровождения. И вот как показывает практика, это вполне работающая, хорошая вещь, тем более, наверное, не так много, не такой уж большой поток посетителей в старорусском музее, достаточное количество можно этих аудиогидов иметь в пользовании, чтобы обеспечить каждого посетителя. Да.

Но еще один вопрос, конечно, состоит в органичности. В органичности предметов и органичности экспозиции, потому что здесь, в этой экспозиции, сочетаются как предметы подлинные, пусть типологические, но тем не менее вписанные в историю, так и предметы совершенно, ну, иной эстетики, как вот те самые манекены в костюмах, условных костюмах, героев, которые ко всему еще и выставлены в витринах, в этих стеклянных, которые их, с одной стороны, изолируют, а с другой — их, наоборот, акцентируют, скажем так. Потому что посетитель невольно реагирует на это «оборудование». Я понимаю как практикующий музейщик все сложности этого, так сказать, явления, и насколько трудно это корректировать. Но мне представляется здесь такое совмещение не очень органичным. Тут должен бы быть путь либо все-таки за типологией, вслед за подлинными вещами, либо за вот такими включениями витринными, представляющими собой некие такие «реперные» точки, где можно было бы о чем-то рассказывать.

Но экспозиция уже есть, она создана — и это факт. То, что экскурсовод находит возможность с этим работать, ну, это замечательно, потому что это серьезная проблема на самом деле — соединение таких вот объектов в одном пространстве. Ну и, конечно, очень сложно работать экспозиционеру с тем домом, который у него в наличии и который задает свои параметры экспозиции. Одно дело, когда вы выстраиваете пространство или строите музей по своему

проекту — и вы знаете, как и что вы будете показывать, а другое дело — когда у вас есть конкретная архитектура.

Здесь в наличии анфилада комнат, которая тоже задает свой смысл. И хотя здесь анфилада тематически решена: комната Братьев Карамазовых, потом женская тема, потом детская, — но если психологически смотреть и идти вслед за интерьерами, то у нас вообще получается, что это как бы такая семейная история, где в одном доме, просто в разных комнатах: это комната Федора Павловича, его, там, столовая, кабинет, а вот это женская комната семьи Федора Павловича: получается, эти женщины, они как бы вписываются в историю карамазовскую, а дети, Илюшечка — получается как бы ребенок вот этой карамазовской семьи. Это тоже проблема, но это проблема, которая решается опять же через человека. Поэтому музей неординарный, музей очень сложный, музей неоднозначный, в нем есть спорные моменты. Но он работает, и то, что он нашел свой какой-то способ функционирования — это замечательно. Нужно только поберечь своих коллег, вот так я скажу. Спасибо большое.

С.А. Кибальник: Спасибо большое, Павел Евгеньевич. Поскольку Владимир Николаевич нашел возможным принять участие в нашем разговоре и уже готов, то, пожалуйста, слово Владимиру Николаевичу.

В.Н. Захаров: Спасибо, хотя я мог бы и подождать, но раз уж меня вызвали, то я хотел бы тоже высказать свои соображения. В Старой Руссе, как и некоторые старожилы, я где-то с середины 80-х годов и прекрасно помню, что было, когда вот этого здания в составе музея не было, и помню, как долго он ремонтировался, ну и многое другое. Поэтому, конечно, меня, как и любого участника Старорусских чтений, волнует судьба и Старой Руссы, и мемориального дома, и теперь уже Музея «Братьев Карамазовых». Я могу только посочувствовать музею. Я знаю эту историю и предысторию экспозиции, ему навязали ту концепцию, которая реализована в проекте. Татьяна Александровна права в том, что Музей «Братьев Карамазовых» — это музей экскурсовода. Коллектив музея замечателен, музей всегда держался на подвижниках. Татьяна Александровна хвалила музей. Мне, когда я увидел впервые экспозицию, она активно не понравилась, и не понравилось то, что нравится Татьяне Александровне. Не понравилась ни медийность, ни эти безликие манекены, которые даже куклами не назовешь. Собственно, это главная проблема, которая меня останавливает сказать доброе слово о том, что было названо

открытием Музея «Братьев Карамазовых». Я, в общем-то, согласен со многим из того, что сказал Павел Евгеньевич. И мне кажется, что нужно находить мягкую форму преодоления того, что случилось несколько лет назад. Конечно, мир не перевернулся от того, что открыли такой музей «Братьев Карамазовых», но этот музей, я имею в виду здание, может быть в любом месте, не только и не столько в Старой Руссе, оно может быть в Норильске, во Владивостоке, где угодно, в любой точке мира. Ну, а Старая Русса — это, конечно, особый город, и музея не было, а экскурсии по Старой Руссе, по городу Братьев Карамазовых, были, и они всегда производили впечатление на тех, кто приезжал в Старую Руссу и, может быть, неожиданно для себя узнавал, что здесь жил Достоевский, что он писал, начиная с «Бесов», многие свои произведения и так далее. Собственно, если говорить о восстановлении, развитии концепции, то эта концепция создана музейщиками еще 50 лет назад: Старая Русса как город «Братьев Карамазовых». И для этого необязательно здание. Здание — очень хорошо, и его нужно использовать, а сам город нужно, по мере возможности, сохранять. Это самая главная, самая важная идея, которая должна лежать в основе любой концепции. У Старой Руссы есть своя историческая память. Это и заботы по сохранению памяти Достоевского Анной Григорьевной. Это и революция, которая лишила Достоевских их дома. И многое другое, что случилось. Это и пропажа рукописей «Братьев Карамазовых». У этой истории есть и старорусский след. Не знаю, насколько это достоверно, но пишут, что поручик Вронский — это старорусский житель, который, возможно, был на Кавказе по поручению, может быть, Любови Федоровны Достоевской. Во всем этом нужно разбираться. В том числе и искать рукописи «Братьев Карамазовых». Фактов много, может быть, кто-нибудь из случайных посетителей музея что-нибудь сможет дополнить и какие-то факты привнести. Я думаю, что лучше было бы делать работу по исправлению экспозиции медленно, тихо, не привлекая особого внимания Министерства культуры, которое будет обязательно заинтересовано в каком-нибудь глобальном проекте, в освоении большого бюджета. А потом, в общем-то, все, кто придут, будут разводить руками от того, что увидели. Нужно постепенно исправлять, в том числе включать факты недавнего прошлого. Старая Русса, или город Достоевского, город не только «Братьев Карамазовых», но, подчеркиваю, и Достоевского, получили свое отражение в советской литературе. Кто не помнит «Обратный би-

лет» Даниила Гранина? — Это еще одна реальность, в которой пребывают, став советскими людьми, герои или земляки Достоевского, явив свою правду мира. Возможностей, как развивать музей, много. Самое главное, нужно уже сейчас начать действовать в рамках той, может быть, и стратегии, и постепенной тактики исправления того, что сейчас существует в виде действующей экспозиции. Оставить то, что хорошо, развивать это, но и отказываться от тех избыточных излишеств, которые имеются в этом проекте. Я совсем не против мультимедийности, наоборот, двумя руками за нее. Но те тексты, которые можно слышать, то, что можно там видеть, на меня производят удручающее впечатление. Павел Евгеньевич вспоминал, как организовано пространство, звучащее пространство, в австрийских музеях. Я думаю, что и в Старой Руссе нужно сделать так же, чтобы воспринять звуковой и визуальный образ Достоевского в Старой Руссе, образ Старой Руссы как города Достоевского, как города Братьев Карамазовых, который включает в себя не только Старую Руссу, но и Оптину Пустынь, не только Петербург или Москву, которые связаны со Старой Руссой биографически, через Достоевского, который постоянно из Старой Руссы ездил то в Петербург, то в Москву. Это всё может представить Россию Достоевского в любых проявлениях, во всех видах, в портретах, фото, музыке, текстах. Этим мультимедийным богатствам приходится только радоваться. 1860–1880-е годы — это век расцвета российской фотографии. И здесь много, что можно найти и использовать.

Надеюсь, что наши советы будут полезны и востребованы работниками музея. Мы готовы защищать любимый музей Достоевского в Старой Руссе, город Старую Руссу как Музей «Братьев Карамазовых», бережно сохраняя то ценное, что есть в этой экспозиции, но менять ее, и менять бережно, но радикально. Спасибо за внимание.

С.А. Кибальник: Большое спасибо Вам, Владимир Николаевич. У нас еще из тех, кто выступает онлайн, есть Людмила Ивановна Сараскина. Я хотел бы ее попозже попросить выступить, тем более что она, в основном, о самом романе будет говорить. А вот тех, кто непосредственно об экспозиции, у нас это еще Ольга Юрьевна и Валентина Васильевна. Пожалуйста, вам слово.

О.Ю. Юрьева: Я, наверно, буду, можно сказать, самым объективным ценителем, потому что я терпеть не могу литературных музеев. Я в ступор впадаю и в жуткую депрессию, когда я попадаю в литературный музей. Но сегодня я еще раз убедилась, что эти

литературные музеи созданы не для нас. И нам они, естественно, не нужны, нам, людям, у которых работает воображение, которые погружены в культурную среду. И мы, наверное, еще даже не понимаем, какая огромная ответственность лежит на таком музее и какую роль этот музей еще сыграет в будущем. Ведь посмотрите. Приходит, как говорится, поколение с «клиповым» сознанием и мышлением, которому нужна чистая визуализация. То есть, очень скоро вот такие, как мы, динозавры, да, естественно, ну... вы поняли. И придет это новое поколение, которому нужно другое.

Что такое музей литературный? Во-первых, это органика: Старая Русса — место создания романа, и это уже создает определенный настрой. Но... я работаю со студентами. И вы понимаете, для них эта эпоха, как для нас средневековье, хотя для нас даже средневековье ближе, чем для них XIX век. Они вообще ничего не понимают и не знают. Они понятия не имеют, что надевали, какая была мебель или еще что-то. Они не смотрят никаких передач по телевизору, как мы раньше смотрели. У них таких передач нет. То есть, растет поколение — и оно уже большенькое, оно уже по музеям ходит — которое вообще ничего этого не знает, — и у музея возникает огромная миссия. То есть, попадая вот в этот музей, они вдруг: «О!..» — видят. Понимаете? Это визуализация того мира, который для нас абсолютно само собой разумеется. И вы понимаете, я думаю, что лет через 10–15 вот этот музей сыграет такую же роль. Это огромная культурно-просветительская функция, которую будет нести этот музей. И мы не имеем права, я считаю, сейчас подходить к нему с какими-то своими «высоколобыми» литературоведческими мерками и говорить: «Ой, вот это вот не так, и вот это вот не то!». Музей — это живое существо! и я уверена, что со временем сотрудники увидят реакцию публики, реакцию зрителей. Посетители сами войдут, они переделают, они подделают все это под себя. Музей — это живой организм, и он будет развиваться как живой организм. Вот Татьяна Александровна сказала когда про цитаты, я вдруг подумала, действительно, ведь понимаете, экскурсий тоже может быть несколько типов, правда? Вот такая обзорная экскурсия великолепная нам сейчас была проведена. Вот есть Сергей Леонидович, а сегодня Наталья Анатольевна проводила, и это было прекрасно. Но еще должна быть экскурсия, знаете, такая экскурсия-погружение. Вот пришел человек, и пусть он «застрянет» в этом романе. А для этого, посмотрите, это не только планшеты, которые надо читать. Вы знаете, я, грешным делом, боюсь, что очень

скоро народ вообще и читать-то уже как-то так не очень сможет, да, потому что все к тому идет. Аудио — это хорошо, вот эти вот цитаты, описание интерьеров, какие-то линии интересные, описание героев, пусть это будет в аудио прочитано хорошим актером, но чтобы, действительно, кроме гида, были еще вот эти цитаты... Это должен быть еще, понимаете, не только визуальный образ романа, он должен быть еще и словесный, текстуальный. То есть экскурсанты должны погружаться еще и в саму атмосферу этого романа, в его словесную, текстовую ткань. В эти вот цитаты... и вы знаете, если из ста человек, которые придут в музей, три человека выйдет и пойдет читать книжку, свою миссию музей выполнил на 100 процентов. Поэтому я считаю, что у музея огромное будущее. Огромную роль он должен сыграть, именно вот такую, просветительскую. И он должен об этом помнить и на это работать. А мы поможем.

С.А. Кибальник: Спасибо большое, Ольга Юрьевна. Пожалуйста, Валентина Васильевна.

В.В. Борисова: Коллеги уже многое сказали, и я с ними согласна, но некоторые предложения, пожелания любимому музею тоже хотелось бы высказать. Ну, во-первых, какую-то оценку ждут наши коллеги, работающие в музее, и мне хотелось бы подчеркнуть, что у него есть свое лицо. Музей отличается сопряжением традиционного и современного форматов, причем современность он собирается усилить. Это хорошо, потому что молодежь, приходя в музей, ждет таких атрибутов, артефактов, которые близки их мировосприятию. Музей по-своему уникален. Павел Евгеньевич правильно сказал, что музеев одного произведения не так много. В Псковской области, например, есть музей по «Станционному смотрителю». Понятно, что уникальность музея «Братьев Карамазовых» связана прежде всего со Старой Руссой. И контекст восприятия здесь старорусский. Это естественно, но думается, что он нуждается в расширении. Владимир Николаевич сказал, что здесь мы Россию Достоевского постигаем. Действительно, кроме старорусского контекста есть контекст России и контекст мировой. Это все контекст романа. И его не надо связывать только с локальным текстом. Имеется в виду всемирный, общечеловеческий контекст. Поэтому нужно соответствующие акценты ставить. Они могут быть связаны с предметами или со словом экскурсовода, но в любом случае контекст восприятия должен быть достаточно широким.

Я вспоминаю, как в первые годы по Старой Руссе гуляла и меня поразил один случай. Иду по улице мимо какого-то дома, и вдруг стекла в нем разлетаются, слышны крики, дебош какой-то с утра пораньше происходит. Ну, конечно, не очень все это порадовало, а потом вечером захожу в церковь и вижу, рядом стоят русские мужики. Как Федор Михайлович говорил: «В душу же мы им не заглядывали?» Вот они пьяные-перепьяные с утра пораньше, ну а вечером-то в церковь пошли. Это тоже Старая Русса Достоевского и Россия Достоевского. И очень хорошо, что в экспозиции именно это подчеркнуто, «схвачено»: с одной стороны — трактир, а с другой — келья, как в «Преступлении и наказании»: кабак и церковь. Понимаете, мимо церкви, мимо кабака мы до сих пор ходим. Вот это, наверное, нуждается в особой акцентуации. Татьяна Александровна уже говорила, что нужна книжная витрина, выставка многочисленных изданий о «Братьях Карамазовых», причем, не только отечественных исследователей, но и зарубежных ученых, чтобы посетители убедились, что роман читают во всем мире. Тут и переводы, конечно, обязательно должны быть, и чем больше, тем лучше. Все это подчеркнет масштабное значение романа. И, видимо, в ходе экскурсии надо объяснять, чем же определяется этот феномен «Братьев Карамазовых», которых читает весь мир. Еще хочу сказать о картинах Непомнящего, они мне не очень нравятся. Ведь много других художников, много других картин. Нужно расширять изобразительный фон. Чтобы каждый посетитель мог отметить какой-то визуальный аналог, передающий дух романа. Также помимо постоянной экспозиции, как в музеях московском и санкт-петербургском, возможны и меняющиеся. Вот мы сейчас здесь сидим и видим прекрасные картины детей, пусть еще несовершенные, но они очень искренне, с чувством написаны и тоже впечатляют. Таких экспозиций должно быть больше. Чем еще выделяется старорусский музей? Он лидирует в Интернете, представляет себя очень активно в Сети по сравнению даже с петербургским. Павел Евгеньевич, не обижайся, пожалуйста, и по сравнению с московским тоже. Информация каждый день появляется разнообразная. Старорусский музей напоминает о себе, каждый день что-то новое размещает, привлекает к себе внимание. Это очень хорошо. В наше время, если не будешь в Интернете, то тебя и знать не будут практически. Вот такие суждения. Ну а в целом, конечно, хочется пожелать, вслед за Владимиром Николаевичем, любимому

музею благополучия, совершенства, чтобы он был успешным, чтобы планы выполнял, чтобы все сюда приезжали и так же, как мы, этот музей любили.

С.А. **Кибальник**: Спасибо, Валентина Васильевна. Дальше по плану должно быть мое выступление. Но Алина Валентиновна хотела 3–4 минуты что-то сказать, по ходу разговора. Поэтому, пожалуйста.

А.В. Денисова: Спасибо большое за предоставление слова. Я займу буквально несколько минут. Я выступаю здесь в двух ипостасях сейчас. Во-первых, как исследователь творчества Достоевского, и я думаю, что мои приезды в этот музей тому яркое свидетельство, доклады здесь и в Санкт-Петербурге. А вторая моя ипостась — я профессиональный гид, аккредитована при Правительстве Санкт-Петербурга, гид-переводчик, который за свою гидовскую деятельность провел очень много экскурсий. В том числе — автобусных, пешеходных, по Санкт-Петербургу и по городам Западной Европы, это Париж, это города Нидерландов, ну и далее по списку. Так вот, я со всей ответственностью заявляю как гид-переводчик, что любая экскурсия, любая, индивидуальна. Она зависит от личности того, кто ее проводит. И в моей практике были ситуации, когда был «костяк», данный в фирме всем гидам, но при этом все экскурсии отличались друг от друга. Поэтому я совершенно поддерживаю Татьяну Александровну, Валю, Ольгу, Юлю и говорю о том, что экскурсия по музею — это индивидуальная работа. Другое дело, что вот таких индивидуальных экскурсоводов нужно готовить, нужно готовить себе смену и не сваливать все на одного человека. Вот это первая сторона. Что касается экспозиции, она четко выстроена. И самое главное то, что (вот сегодня я там была первый раз) четко привязан визуальный ряд и информация. А вот уже эту информацию экскурсовод может подавать по собственному усмотрению, где-то взять больше политики, где-то взять больше истории, ради Бога, опрокинуть эту информацию в общий контекст российский, мировой, в зависимости от тех, кто пришел и слушает (аудитория всегда индивидуальна, не повторяются люди), и в зависимости от того, каким временем располагает этот гид.

Теперь о Старой Руссе. Старая Русса — это город, в котором написан именно роман «Братья Карамазовы». Поэтому Музей «Братьев Карамазовых», музей романа, здесь абсолютно оправдан. И он отличается от тех прогулок по городу, на которых я бывала. Это два разных жанра.

Юлия Вячеславовна говорила о концепции, которую они выстраивали. Любая концепция всегда преследует цель. Цель этой концепции — культурно-просветительская работа. Целевая аудитория — как раз тот «молодняк», о котором говорила Ольга Юрьевна, который должен «не мытьем так катаньем» окунуться в творчество Достоевского. В школе его редуцируют, так пусть они здесь слушают, понимаете. И в экспозиции очень удачно соединяется характеристика персонажей, эпохи, времени, костюмов, которые там есть: что ели, что пили, как были устроены комнаты — все это совершенно оправданно. Далее, я согласна с тем, что бывают разные типы экскурсий. Здесь все зависит от контингента, который слушает, и от тех задач, которые ставит перед собой экскурсовод. Я поддерживаю всех своих коллег, которые выступали и дальше будут выступать, в их утверждении, что, безусловно, Достоевского без России нет, так же как нет без российских реалий романа «Братья Карамазовы». Но здесь должен быть очень четко соблюден определенный баланс. Как его соблюсти? а вот это уже другая сторона концепции, над которой предстоит работать. Спасибо.

С.А. Кибальник: Дорогие коллеги...

Т.А. Касаткина: а можно, еще слово, простите, ради Бога? я из пяти минут лишь три минуты заняла.

С.А. Кибальник: Татьяна Александровна, давайте все-таки соблюдать порядок, как мы договорились...

Т.А. Касаткина: Пожалуйста! Просто Вы уже перейдете к другому типу круглого стола, а мне бы хотелось...

С.А. Кибальник: Ну, пожалуйста.

Т.А. Касаткина: Спасибо Вам большое. Дело в том, что коллеги сделали ряд очень интересных замечаний, и было бы важно, чтобы замечания эти не потерялись. Вот Павел Евгеньевич сказал, что сама анфилада комнат создает как бы историю семьи, объединяя всех неродственных персонажей романа в единое семейство. Но это ведь вовсе не плохо, а, наоборот, хорошо. И я думаю, что это даже хорошо бы усилить и акцентировать, потому что, собственно, замысел романа — это история всего человечества как единой семьи. Если мы вспомним черновые записи Достоевского, то среди них есть одна, которую просто, наверно, надо бы повесить прямо на одном из «щитов» в самом начале экспозиции: «Семейство расширяется, вступают и неродные, заткалось начало нового организма». Эта цитата — центральная идея всего романа «Братья Карамазовы», да

и всего творчества Достоевского, и вот поэтому как раз то, что внутри «заданного» внешним образом пространства естественно сложилась эта анфилада комнат как история семейная — это очень здорово. Конечно же и Илюшечка входит в эту семью, и все туда постепенно подтягиваются — и если мы не видим, что в тексте происходит именно это, сквозь весь очевидный раздор и разделение, то мы читали какую-то другую книгу.

Что касается того, что предметы экспозиции разнородны, какие-то пластик, новодел, а какие-то все-таки мебель XIX века, то они иным объединены, по иному параметру, у них другая точка сходства. Потому что точка сходства здесь — именно то, что они становятся центром, собирающим внимание и организующим взаимодействие экскурсовода и экскурсанта. Вот. И в этом смысле они просто, ну, типологизированы по другому принципу. Еще мне очень понравилось то, что сказал Владимир Николаевич насчет того, что такой музей мог бы быть где угодно. Я не очень согласна с тем, что он мог бы быть где угодно, вернее — что он мог бы *возникнуть* где угодно — но то, что он, будучи уже созданным, может быть где угодно — открывает замечательную перспективу. И ее надо обязательно иметь в виду. Вы можете возить эту выставку, потому что она действительно не обязана оставаться в Старой Руссе, хотя, конечно, именно здесь она должна иметь свое пристанище. Но вы можете возить ее по разным городам с вашими лучшими экскурсоводами. И это будет новая и прекрасная история. Спасибо.

С.А. Кибальник: Ну, собственно говоря, Татьяна Александровна начала уже как раз такой разговор, какой дальше я хотел бы, чтобы у нас был, потому что мы вовсе не обязательно должны закончить разговор о экспозиции. Но при этом можно вспомнить и сам роман, которому она посвящена, потому что эти две темы между собой взаимосвязаны. Я бы как раз хотел начать с того, что я соглашаюсь с очень многим из сказанного. И вот одна из мыслей была, что в конце концов «кадры решают все». И у меня тоже самое лучшее впечатление от этой выставки, потому что здесь и Сергей Леонидович, и Наталья Анатольевна с замечательной экскурсией, которую мы сегодня прослушали, и Юлия Вячеславовна с замечательным докладом. Понятно, что музей еще в стадии становления. Но вот я обычно всегда согласен с Владимиром Николаевичем почти во всем. Но на этот раз я не согласен. Музей на меня не произвел впечатление депрессивного. Наоборот, я хотел бы подчеркнуть,

что мне как раз и понравилось, что в музее есть какое-то светлое начало. И вот в этом юбилейном году, когда мы очень много вообще в целом говорим о Достоевском, я неоднократно уже выступал на ту тему, что нам пора сломать тот стереотип, что Достоевский — это тяжелый талант, что это такой писатель параноидального типа, который «грузит», у которого масса психологических отклонений и т.д и т.п. На самом деле, вспомните, как, когда был юбилей Пушкина в 21 году, Блок сказал впервые о «веселом имени Пушкина». Так вот может быть нам пришла пора по крайней мере в этот 200-летний юбилей Достоевского сказать о светлом имени Достоевского и светлом характере творчества этого писателя. Это то, о чем мы как-то забываем говорить, потому что у нас существует огромная инерция, накопленная критикой, а ведь по большей части эта критика была все-таки клеветой на Достоевского, от которой он при жизни как мог защищался, а после смерти уже ничего сделать не мог, конечно же. И в этом плане я хотел бы еще раз вспомнить, а что такое не только вообще само творчество Достоевского, а именно роман «Братья Карамазовы». И вот эту тему как раз Татьяна Александровна очень хорошо начала в своем выступлении. Потому что вчера ведь были уже некоторые доклады о «Братьях Карамазовых», и звучали такие речи, что это, дескать, какое-то славянофильство. Можно было бы сказать, что ладно, пусть это будет и славянофильство, или почвенничество. Но дело в том, что тогда возникает очень простой вопрос: а что же, Достоевский не менялся, не развивался вообще, что, он остался таким, как был? То есть, если почвенничество — то это эпоха «Времени». А ведь все-таки «Братья Карамазовы», «Дневник писателя» — это совсем другой уже период. И, кстати сказать, идея почвенничества была преодолена Достоевским еще в «Записках из Мертвого Дома», на самом деле, потому что в «Записках из Мертвого Дома» Достоевский уже показал, что мы-то, может быть, и хотели бы стать для народа товарищами, но он никогда нас не признает за таковых. А в «Братьях Карамазовых» уже совершенно другая проблематика, проблематика, которая выражена как раз в заглавии этого романа — «Братья Карамазовы». И неслучайно весь роман написан о том, какие они братья, могут ли они быть братьями, хорошие ли они братья друг другу. И в конце Алеша говорит: «Я сейчас с моими братьями, один из которых идет в ссылку, а другой при смерти». Поскольку разговор очень короткий, то можно только вспомнить о начале романа, которое тоже посвящено описанию этой «семей-

ки», всех этих братьев — и потом вспомнить конец романа. А роман ведь кончается не так, как иногда американцы говорят. Знаете, от американских исследователей я слышал: «А Вы знаете, чем заканчивается роман "Братья Карамазовы"?». Я говорю: «Нет, не знаю». Они говорят: «Ну, там Дмитрий Карамазов бежит в Америку». Но роман «Братья Карамазовы» заканчивается, как известно, речью у камня, в которой опять-таки звучит мысль о семье, о братстве, и, между прочим, это центральная мысль «русского социализма», как его определял Достоевский, то есть, на самом деле социального христианства, течения, которое Достоевскому было очень близко, с которым он находился в очень тесном диалоге. Именно из социального христианства, то есть из «Слов верующего» Ламенне, именно оттуда происходит и «Легенда о Великом инквизиторе», самый ближайший источник находится там. И, между прочим, Ламенне за эту свою книгу, которая выдержала огромное количество изданий и в которой он как раз выразил мысль о том, что церковь исказила нам подлинного Христа, и за эту мысль он был отлучен от церкви. Возвращаясь к «Братьям Карамазовым» — вспомним мемуары Починковской, что она говорит, когда вспоминает, как заговорила с писателем о «Записках из подполья»? Что Достоевский ей сказал в ответ: «Это слишком мрачно. Это уже для меня — сказал он по-немецки — преодоленный пункт. Я теперь могу написать что-то более светлое, примиряющее». И вот это более светлое, примиряющее он написал в «Сне смешного человека» и в «Братьях Карамазовых». Написал, несмотря на то, что, как и роман «Идиот», роман «Братья Карамазовы» был написан вскоре после смерти ребенка. И на сей раз уже практически самим смертельно больным писателем, который, в сущности, создавая этот роман и надорвался. Потому что написать такой роман, будучи уже совсем больным человеком, написать такой роман, которого он за 3 года написал два тома и за 2 года его напечатал. Конечно же, это был подвиг, который он совершил для того, чтобы, как сам это определял, «высказаться всему». И он это сделал. И поэтому, когда мы смотрим этот музей, то мне кажется, самое главное — чтобы у нас оставалось в памяти вот это все, и чтобы оставалось в сердце то светлое впечатление, какое производит этот замечательный роман. И мне кажется, что то, что сделано уже, в целом не противоречит такому впечатлению. А дальше можно это все развивать и совершенствовать сколько угодно. Спасибо большое за внимание.

И я хотел бы предоставить, с вашего позволения, слово Людмиле Ивановне Сараскиной, которая с нами онлайн и которая тоже собиралась говорить о поэме Ивана Карамазова «Великий Инквизитор». Пожалуйста, Людмила Ивановна.

Л.И. Сараскина: Спасибо, Сергей Акимович! Коллеги, спасибо большое. Я, к сожалению, два последних года не была в Старой Руссе, но пребываю всей душой с этим прекрасным городом, с этим замечательным музеем. И я надеюсь рано или поздно увидеть новую экспозицию.

Однако хочу поделиться другим запомнившимся музейным впечатлением. Несколько лет тому назад в рамках «Достоевских чтений» в Петербурге мне удалось побывать в Ораниенбауме, в крепости «Петерштадт», которая была построена для великого князя Петра Федоровича, будущего императора Петра III. Это, несомненно, уникальный музей — хотя бы потому, что Дворец Петра III не пострадал во время Великой Отечественной войны и предстает ныне в своем первозданном виде. И вот мы большой группой достоеведов осматривали Дворец и в какой-то момент спросили у экскурсовода, симпатичной молодой девушки, насчет печальной судьбы и гибели Петра III. Экскурсовод придерживалась распространенной версии насильственной смерти императора, но прокомментировала ее так: «Ну, а что было Екатерине делать, она должна была от него освободиться, он ей мешал, и она его, конечно, приказала убить».

«О-хо-хо», — подумала я тогда. Ничего себе высказывание! Значит, если кто-то мешает власти — так иди и убей. Музейщица, видимо, не отдавала себе отчет в том, о чем говорит. И я с тех пор нечто такое поняла про музейные экспозиции и про сами музеи. Здесь, в Ораниенбауме, все было на самом высоком уровне. Дворец Петра III работы Антонио Ринальди в стиле рококо — образец утонченности и изысканности, одно из самых совершенных произведений архитектуры XVIII века. Прекрасное место для общения посетителей.

На нашем Круглом столе выступали специалисты своего дела и говорили очень грамотно, квалифицированно — о том, что и где должно стоять в Музее романа «Братья Карамазовы», какие предметы типологические, какие новоделы, каково оптимальное их сочетание. Это все правильно, наверное. Но я поняла, что главное все же в тех разговорах, в тех мыслях, которые возникают во время осмотра этой экспозиции, когда ты проходишь по залам — или одна, или

с кем-то, или группой. О чем ты говоришь, о чем ты думаешь. Тогда в Ораниенбауме нам захотелось порассуждать о праве на убийство, о праве на власть, о том, как сосуществуют два этих права. А главное: могла ли Екатерина действовать как-то иначе, без устранения своего мужа, который «мешал». Ведь «темное пятно» на биографии великой государыни Екатерины II осталось навсегда. Там, во Дворце Петра III, разгорелась горячая дискуссия, и наша славная экскурсовод совершенно не смогла ни поддержать беседу, ни понять наши сомнения, ни обосновать свою точку зрения.

В общем, мне кажется, что, когда ходишь по музею, главное то, какие чувства и мысли возникают, то, о чем ты хочешь думать, что хочешь обсуждать. Тут я плавно перехожу к теме Великого Инквизитора, которого считаю главным героем романа «Братья Карамазовы»; замечу — не братьев, не их отца, не всех их женщин, а его, вымышленного персонажа поэмы Ивана Карамазова, который, в свою очередь — вымышленный персонаж романа Достоевского.

Как его показать в экспозиции? Конечно, можно вспомнить о возможных прототипах — об основателе испанской инквизиции, первом великом инквизиторе Испании, молоте еретиков, «черной легенде» Кастилии и Валенсии, Арагона и Каталонии, грозном фанатике Томасе де Торквемаде. Можно вспомнить и о Бернардо Ги — Бернардусе Гвидонисе, французском монахе-доминиканце, беспощадном борце с ересями, авторе «Наставлений инквизиторам», вынесшем 636 обвинительных приговоров, из которых 42 — к сожжению на костре. Были и десятки других свирепых инквизиторов Европы. Можно вспомнить и о рисунках художников, иллюстраторов романа, с изображениями Великого Инквизитора.

Но что можно видеть в Великом Инквизиторе дня сегодняшнего? Кто (или что) отбирает нынче нашу свободу, кому (или чему) мы сами готовы свою свободу отдать, подарить, продать? Но почему? За какие коврижки? «За какое чечевичное варево продали вы им вашу свободу!» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 263], — восклицает Степан Трофимович Верховенский, слыша, как, заговорив языком примитивного нигилизма, заученно повторяет Варвара Петровна Ставрогина «извержения чужих слов» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 264].

Вот о чем стоить думать, о чем стоит говорить.

И я спрашиваю себя: кто он такой нынче, Томас де Торквемада? Боимся ли мы Бернардо Ги? Нет, мы не боимся ни Торквемаду, ни

Бернардуса Гвидониса, ни его «Наставлений». Никого из них мы не боимся.

Про эту нашу боязнь, про эти наши страхи рассуждает крайне неприятный персонаж «Бесов» Петр Степанович Верховенский. «Самая главная сила — цемент, всё связующий, — это стыд собственного мнения. Вот это так сила!» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 298–299], — внушает он Ставрогину.

Стыд собственного мнения, боязнь обнаружить свои взгляды на злобу дня, страх оказаться не в тренде, не в струе, неполиткорректно засветиться, — вот он сегодня кто, наш Великий Инквизитор. Это он сдерживает нашу свободу, тормозит ее, ставит ей преграды. И мы идем у него на поводу. Так или иначе мы отдаем эту свободу за «коврижки», за похлебку, за безмятежность.

А Достоевский не боялся злобы дня, он сам ее создавал, ставя колючие, неудобные вопросы, говорил и писал поперек потока, взрывал политкорректные тренды, нарывался на неприятности и повсеместную ругань, сильно рисковал.

Провидческие романы Достоевского и его громовая публицистика ставят нас, его читателей и исследователей, перед выбором: находиться в гуще его смыслов (многие из них действительно могут показаться сегодня очень, очень неудобными) или скользить по периметру проблематики, стараясь не касаться спорного; обходить стороной рискованное, то, что «на грани» и «за гранью».

Уместно озадачиться вопросом: корректно ли актуализировать сочинения Достоевского, применяя их к ситуациям сегодняшнего дня? Уместно ли видеть в них не метафору, а реальное, близкое нам содержание?

Приведу только некоторые из тем, где «стыд собственного мнения» стоит на страже интересов политкорректности.

Иван Карамазов, пытаясь спасти Дмитрия от неизбежной каторги, предлагает ему бежать в Америку и готов финансово обеспечить побег. Дмитрий категорически не принимает план брата. Америка для него — это не способ избежать наказания, это способ заменить одно наказание другим, одно зло другим злом. «Если я и убегу, даже с деньгами и паспортом и даже в Америку, то меня еще ободряет та мысль, что не на радость убегу, не на счастье, а воистину на другую каторгу, не хуже, может быть, этой! <…> я эту Америку, черт ее дери, уже теперь ненавижу. <…> Россию люблю, Алексей, русского Бога люблю, хоть я сам и подлец! Да я там

издохну!» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 186], — убеждает от младшего брата.

Герои Достоевского воспринимают Америку как символ вредной утопии, как черную дыру, куда скрываются от закона, как край света, куда бегут с чужими деньгами и где никто не спрашивает о привезенных капиталах, как место, где человека не ищут и где он никогда не станет своим. Русский человек, бежавший из России, залетевший в Америку и оставшийся там навсегда, определенно потерян для Отечества.

Так считал Достоевский. А как считают сегодня новые русские скитальцы? Как сегодня работает антиамериканизм Достоевского и его героев?

В октябре 1870 года в письме к А.Н. Майкову Ф.М. вспоминал о Крымской кампании и отношению к ней отечественных либералов и западников, которые откровенно радовались поражению русской армии: «Нет, мой либерализм не доходил до этого; я был тогда еще в каторге и не радовался успеху союзников, а вместе с прочими товарищами моими, несчастненькими и солдатиками, ощутил себя русским, желал успеха оружию русскому и <…> не считал себя нелогичным, ощущая себя русским» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 145].

Что сегодня происходит с патриотическим чувством, с ощущением русскости, особенно по части принадлежности Крыма? Многим приходится сейчас публично отвечать на вопрос: «Чей Крым?» Как проявляется в ответах «стыд собственного мнения»? я вспоминаю недавнее интервью замечательного артиста Александра Ширвиндта украинскому журналисту, спросившего: «Так чей Крым?» Ширвиндт ответил: «Крым мой». Но сколько известных людей, стараясь не нарушить планы гастрольных поездок, избегают прямых ответов!

Вообще обсуждение острых публицистических тем, таких, как «Достоевский и славянство», «Россия и Запад», которое так или иначе вынудит выйти за флажки литературоведения и оказаться в опасной зоне актуальной политики, может наткнуться на сторожа-инквизитора и устрашиться прямого цитирования о братьях славянах, которые при удобном случае воткнут России нож в спину.

А есть еще еврейский вопрос, польский вопрос, вопрос отношения к власти, вопрос о «крови по совести» и об убийственных практиках современных Раскольниковых, которых уж точно никто не стремится героизировать.

Готовы ли мы честно, открыто, публично обсуждать эти и десятки других взрывающихся вопросов — в том числе и на территории наших любимых музеев? Ведь, например, старорусские конференции уже много лет проходят под девизом «Достоевский и современность».

Так должна ли современность врываться в конференц-залы, в залы музейных экспозиций, в программы научных дискуссий? Должны ли мы нарушать табу на политику и публицистику, которые на конференциях принято третировать, презирать, полагая их занятиями почти что неприличными?

Но ведь Достоевский горел публицистикой, в том числе и политической, самой что ни на есть злободневной. И не только он сам, но часто и герои его романов.

Как при этом не превратить интеллектуальное научное общение на достоевские темы в митинги и демонстрации, в профанную болтовню пикейных жилетов?

Говоря о Музеях Достоевского и их замечательных экспозициях, которые посещают и знатоки, и любители, я думаю прежде всего об этих вопросах, о возможности честного и публичного их обсуждения.

Или нам всем остается — кому улица, кому кухня?

С.А. Кибальник: Большое спасибо, Людмила Ивановна. Дорогие коллеги, у нас есть еще записавшиеся для выступления. Вот Ольга Алексеевна Деханова записалась.

О. А. Деханова: Я, наверное, не скажу ничего принципиально нового, потому что я разделяю полностью все сказанное Татьяной Александровной и Ольгой Юрьевой. Да. Безусловно, любое явление не может восприниматься всеми одинаково. Всегда что-то кому-то нравится, что-то кому-то не нравится. Здесь нужно выбрать меру. Но, насколько я поняла во время сегодняшней экскурсии, многое нравится практически всем. Правильна избранная концепция света. Правильно, что в самом начале задается алгоритм и даже ритм восприятия. Правильно, что у этих манекенов нет лиц, потому что, действительно, не надо диктовать, кто как выглядел. Прекрасна совершенно экскурсия, которая ведет через это. Даже минимизация предметов старины, она тоже правильна, когда даны буквально 2–3 штриха, что это XIX век, а дальше тот, кому именно это интересно, может пойти в Дом-музей Достоевского и насладиться эпохой и историей. И здесь я прежде всего хочу сказать, что очень хорошо,

что эти два музея такие разные. Было бы странно, чтобы два музея, находящиеся на одной улице, повторяли ритм и атмосферу друг друга. Безусловно, не хватает цитат. Не хватает цитат, потому что, конечно, лежащая в каждой комнате книжка, как Юлия Вячеславовна сказала, это прекрасно. Но люди действительно сейчас очень мало читают, особенно на бумажном носителе. Поэтому какие-то реперные цитаты, которые вводят в атмосферу, дают понять, почему вообще этот роман написан, что, собственно, в этом романе главное, какова его связь с Россией, с эпохой, в которой происходит действие, — да, они, безусловно, важны и нужны. Еще хочу сказать — и мы это обсуждали непосредственно перед круглым столом в научном отделе — что единственное, что вызывает оторопь, это, к сожалению, комната трактира. Дело в том, что я понимаю концепцию автора: экспозиция начинается, первая комната, ты проходишь, ты понимаешь, ты начинаешь воспринимать это движение как единое повествование. И вдруг ты попадаешь в место, где само понятие «трактир» конфликтует с этой нейтральной зоной. Трактир таким быть не может. Это выбивает из повествования. И мы обсуждали, что достаточно сложно найти окраску этого помещения, чтобы, с одной стороны, она не выпадала из общей гаммы экспозиции, но в то же время отражала особенности этого места. Дальше вот, к сожалению, в экспозиции идея «Великого инквизитора» не отражена хотя бы каким-то образом. Я не знаю, насколько уместно и, вообще, каким образом можно было бы ее вместить в эту ужасную комнатку трактира.

С.Л. Шараков (реплика из зала): Там какой-то мужик, даже не напоминающий...

Ю.В. Юхнович (реплика из зала): Там рисунки Непомнящего...

О.А. Деханова: Ой, вы знаете, и рисунки Непомнящего — я полностью согласна с Валентиной, потому что если человек в первый раз входит и их видит, создается полное ощущение, что на них везде абсолютно одно и то же лицо. У них у всех одинаковые глаза, и с первого взгляда невозможно понять — это мужчина или женщина. И этот ряд картин, ну, я не знаю, очень хочется их чем-то заменить просто. Но я ясно вижу, что проблема, из-за которой мы здесь сегодня собрались, это не проблема вообще. Это рабочая ситуация, в которой требуются какие-то конкретные, в общем, вполне решаемые усилия. И самое главное — это каким-то образом преобразовать трактир, чтобы он не выпадал из целого. И, более того, — чтобы каким-то образом непременно вписать в экспозицию «Великого инквизито-

ра», потому что молодое поколение в значительной своей части не читает на бумажных носителях, и если слово «Великий инквизитор» у него остается где-то за кадром — то оно не поймет и упустит смысл одной из главных стержневых линий романа. Поэтому я искренне благодарна за то, что в Старой Руссе появился принципиально новый музей. Я искренне уверена, что такие вот недоделки будут устранены, и верные технические решения будут непременно найдены. И вообще, спасибо, что тут это есть. Огромное спасибо.

С.А. Кибальник: Спасибо, Ольга Алексеевна.

<...>

С.А. **Кибальник**: Коллеги, у нас еще осталось 10 минут. Да, пожалуйста, Константин Абрекович.

К.А. Баршт: Дорогие коллеги, я хотел бы все-таки от общих рассуждений о романе «Братья Карамазовы», который всех нас волнует по-разному, вернутся к музею. В том, что мы слышали сегодня, было немало здравых, полезных мыслей. В частности, что опорой для строительства топографической темы музея является сама Старая Русса. Это совершенно очевидная вещь. Эта мысль прозвучала буквально во всех выступлениях. Второе, это то, что нельзя заслонять Достоевского ничем, ни очень хорошим художником Непомнящим, ни еще чем-то, обилием мебели, например. Роман «Братья Карамазовы» написан, он существует, мы его можем читать. И заменять экспозицию Музея романа «Братья Карамазовы» ничем не нужно, и иллюстрировать экспозицию также не нужно. Есть реальность, окружавшая Достоевского, в частности, та же самая Старая Русса, Россия в целом, да вообще, весь мир, есть книги, которые он читал, впитывал оттуда какие-то идеи, затем использовал их в своем произведении, были встречи с людьми, с которыми он обсуждал свой замысел, которых он видел воочию и которые также влияли на создание этого произведения. Вот эта вся «плоть» творческой истории романа «Братья Карамазовы», которая не должна заменять для нас роман «Братья Карамазовы» ни в коем случае, но должна образовывать смысловое пространство, наполненное знаками музейных экспонатов, которые восстанавливают творческий процесс Достоевского, путь, который привел его к созданию романа. Это единственное, чего лишены читатели романа «Братья Карамазовы», и главное, что должен им дать музей. Сердцевину его творческого процесса. Они знают результат, и тем более важно знать, какой путь прошел к нему писатель. Это главная задача музея. Что касается

экскурсовода, очень многие говорили, о том, что, вот, мол, когда все держится на экскурсоводе, это и хорошо, и плохо. И сходились на том, что основа — экскурсовод. Хочу напомнить, что перед тем, как стать доктором филологических наук и профессором, я 14 лет проработал экскурсоводом в петербургском музее Достоевского. Знаю, что называется, не понаслышке, как важен уровень этой работы для успеха музея. И потому хочу сказать, что когда начинаются разговоры, что, вот, давайте всё это свалим все на экскурсовода, это просто означает, что экспозиция работает плохо или совсем не работает. Экскурсовод, конечно, должен быть талантливым, хорошим исполнителем. Такие кадры надо специально обучать. Это всем понятно, это, можно сказать, банальность. Однако экспозиция первична, и она должна работать и с экскурсоводом, и без экскурсовода. Это совершенно необходимая вещь, говорю это как старый музейщик. В экспозиции музея «Братья Карамазовы» сюжет романа «Братья Карамазовы» должен по своему смыслу совпадать с сюжетом экспозиции Музея романа «Братья Карамазовы», в смысле тождественности их обоих творческому процессу Достоевского. Вот что должно быть в центре нашего внимания. А когда у нас нет ничего, что указывало бы на события творческого процесса писателя, нет экспонатов, объясняющих, как создавалось произведение, мы, конечно, можем заполнить пространство мебелью, формируя нечто вроде «квартиры героев романа “Братья Карамазовы”». Не буду развивать эту тему, но считаю, что мы оказываем дурную услугу Музею «Братьев Карамазовых», не пытаясь его критиковать. От нашей критики сегодня зависит, какой он будет завтра. Все мы желаем, чтобы он стал лучше, именно потому, что мы очень любим и Достоевского, и Старую Руссу, ценим и уважаем сотрудников этого музея, которые героически несут свою культурную вахту. Вот именно поэтому и нужно критиковать нынешнюю экспозицию, помогая ликвидировать сделанные ошибки, и ошибки, которые могут быть сделаны в будущем. И искать способ, каким можно выстроить предметно-информационный ряд, который показывал бы творческий процесс Достоевского, приведший к созданию шедевра. Вот основная мысль. Спасибо.

Т.А. Касаткина: Если больше никого нет желающих, я хочу сказать, что центр и структура «Братьев Карамазовых» — это **разговор русских мальчиков**. И Достоевский, собственно, этот роман для того и писал, чтобы русские мальчики не прекращали разговаривать.

А что касается «творческого процесса», у нас уже есть ряд музеев Достоевского, которые его «восстанавливают» — и восстанавливают, ну, довольно проблематично, прямо скажем. Потому что невозможно собрать и представить экскурсанту, как рекомендует Константин Абрекович, ***все*** книги, которые Достоевский читал на пути к «Братьям Карамазовым» (у меня даже возникло впечатление, что под словом «все» Константин Абрекович странным образом имеет в виду всего несколько) — мы их и сами далеко не знаем ***все***, у нас нет полного описания огромной библиотеки Достоевского, разоренной его пасынком, мы редко знаем, что и когда он читал за границей, ну и так далее — а давать образ нескольких книг, «наиболее влиявших на процесс» по мнению того или другого исследователя — значит заведомо искажать истину, предлагать читателю заведомо ложную картину. А ведь в «Братья Карамазовы» Достоевский вкладывает полный итог своих впечатлений — и жизненных, и читательских — и как все это предлагается отразить в экспозиции? Мне кажется, это ложно поставленная цель, исходящая из ложного нашего впечатления о том, что мы хоть немного представляем себе и можем «воссоздать» творческий процесс гения — но мы не можем, если только не опираемся очень основательно на то, что он нам сам об этом процессе сообщает. А Достоевский, говоря о творческом процессе, говорит не о прочитанных книгах и не о впечатлениях окружающего мира — а об алмазе, извлекаемом из копей души писателя.

Я солидарна с Ольгой Юрьевной в том, что я и сама не слишком люблю литературные музеи. Дом-музей, который также есть в Старой Руссе, — это прекрасный музей, хотя, опять-таки, и он настоятельно нуждается в присутствии экскурсовода — но там экскурсовод действительно легко заменим аудиогидом. На самом деле, Достоевский весь о ЧЕЛОВЕКЕ. И говорить, что, вот, давайте разложим вещи, пускай их все сами воспринимают, как хотят, потому что кому-то именно это надо — ощутить эпоху, увидеть вещь великого человека — это именно в случае Достоевского ложный путь — даже в доме-музее, который оживает, когда экскурсовод показывает, как эта старая вещь впитала в себя человеческие отношения — и именно это вовлекает и волнует, иногда до слез, посетителей.

На «литературную экспозицию» сюда придет 2 человека за год, потому что подобное они уже видели тысячу раз. А вот на разговор русских мальчиков, на воспроизведение того, что создает этот вот центральный даже не стержень, а вихрь романа, в котором все и всё

вовлекается в постоянное со-общение, в постоянную, непрерывную беседу, в постоянный спор о том, что же мы, люди, все-таки, такое, куда и зачем мы идем, и каким образом мы туда можем прийти, — на это многие придут. И это и есть суть романа и, главное, — цель его автора. Не надо делать из романа что-то застывшее, оконченное, к которому вели такие-то книги, в котором отразились такие-то «реалии», потому что не за это его читают и не для демонстрации этого существует музей романа. Музей романа в том виде, в каком он возник здесь, существует, чтобы вовлечь человека в ту кипящую проблематику, которую Достоевский в этом романе создает. Спасибо.

А.П. Власкин: я совсем в формате реплики. Вдохновился я (я не хотел выступать вообще), вдохновился Константином Абрековичем, тем, что он сказал. Ну и потом, помните, из «Братьев Карамазовых»: «Должен же кто-то правду сказать»? Так вот, правда моя вот в чем: а зачем два музея в таком маленьком городе как Старая Русса? Зачем здесь два музея? Это мертворожденная идея, мне кажется. Понимаете, есть прекрасный музей Достоевского в его доме. Ну, хотите вы новый формат музея литературного — ну, сделайте **его** музеем «Братьев Карамазовых». Но зачем два музея в Старой Руссе? Это не надо вообще. Понимаете, это все словоблудие вокруг того, что этот музей такой, а этот такой, чтобы сделать вид, что он нужен. «Люди будут ходить, узнавать роман "Братья Карамазовы"». А роман надо читать просто.

С.А. Кибальник: Вы что, хотите сказать, что мы тут все занимаемся словоблудием?

А.П. Власкин: Нет-нет, но выглядит так. Вот мне захотелось кинуть эту реплику. Подумайте сами и решите, кто прав, кто не прав.

С.Л. Шараков: По поводу словоблудия, Александр Петрович. Слово практика. Я уже третий год работаю на экскурсии. И мне ни разу в голову не приходило спросить, почему здесь два музея. Могу сказать вот что. Еще раз говорю, я третий год работаю. Вот о чем говорил Владимир Николаевич, ведь я показывал экспозицию Владимиру Николаевичу, когда еще музей не начал работать. У меня было резко негативное отношение к музею, к тому, как он сделан, резко негативное. Но потом я начал работать. И вот я что хочу сказать. Музей, дом, где жил Федор Михайлович, там экспозиция сделана очень талантливо, она замечательная экспозиция. Работать в ней радостно. Радостно, потому что все, что там есть, все работает на экскурсию. С одной стороны, а с другой стороны, вот, Павел Евгеньевич сказал

замечательные слова: «Давайте пожалеем экскурсоводов». Вопрос не в жалости к экскурсоводам, потому что есть очень широкий такой, «многолюдный» тип людей, которым экскурсовод не нужен в принципе. Они приходят в музей и говорят: «Нам не нужен экскурсовод, мы хотим походить, мы хотим прикоснуться». И тот музей работает на 100 процентов в таком режиме. А этот музей — он другой. И когда я начал работать, вы знаете, что я ведь один и тот же, что там, что здесь. Но там люди радостные, с радостью выходят. А здесь — они выходят отсюда, я не преувеличиваю, потрясенные. Потому что это фантастический текст Достоевского. И потому что музей экскурсоводу, может быть, мог и получше помочь, но он, по крайней мере, не мешает. Вот и что хочу сказать, мы можем там спорить: семья, не семья. Но я уже опытом почувствовал, что комнаты сделаны точно. У меня никогда не возникало ощущения, что эта комната не нужна, что она не работает. Все работает, и когда люди выходят после кельи — у них полное представление о романе «Братья Карамазовы». Потому что мы, получается, идем через героев, а потом у нас трактир и келья. Самые «ударные» комнаты. Знаете, что люди говорят? (Вот там, в другом музее, они так не говорят.) Они говорят: «А почему это по телевизору не показывают?». Так как же такой музей не нужен? и вот я бы еще хотел объединить Константина Абрековича и Татьяну Александровну. Татьяна Александровна, Вы правильно говорите, я согласен, это диалог, но это работа экскурсовода. Но вот опять же, приходят люди, которым, ну, не нужен экскурсовод. В этом плане композиция молчит. Для одиночки, который сюда пришел, она молчит. Понимаете, и у нас проблема. Проблема у музейщиков. В этом музее работать гораздо труднее, нежели в Доме Достоевского. Гораздо труднее. Но результаты другие. Этот музей выше в чем-то, это просто другой уровень. Потому что «Карамазовы» — это не только разговор о России, о Старой Руссе. Это разговор о человеке, который жил 2000 лет назад — и сейчас живет. И люди, по большому счету, сюда, знаете, за чем идут? Не посмотреть картинку (и это идут посмотреть), но внутри у них запрос: «Ты со мной поговори». Потому что запрос этот вечный. Мы говорим «для детей, для детей, для детей» — да, для детей, но взрослые-то — тоже дети. Ему 40 лет. Он прожил, а он не знает, как дальше жить. И вот с ним начинаешь в диалог вступать. А у него это живет, он когда слушает. Есть даже такие вещи: когда там вот комната мальчиков, я там рассказываю про мужика Марея и про каторгу Достоевского, у людей даже слезы,

бывает, текут. И понимаешь, что это внутри у него что-то происходит, а не потому что он такой впечатлительный. Но, конечно, впечатлительный. Тут это все работает. Поэтому, вот, замечательное это действо, это обсуждение, хорошо, если бы оно произошло несколько лет назад. Но хорошо, что сейчас это происходит. Вот это очень здорово. Потому что экспозиция, я согласен с Константином Абрековичем, она должна заговорить для одиночного посетителя. Потому что у нас здесь есть замечательная книга отзывов, и когда реакция на экскурсоводов, ну, за редким исключением кому-то не понравилось, — девяноста процентам там все нравится. А у одиночного посетителя очень часто реакция такая: «Я не понял, куда я пришел». Вот если бы нам ее подделать, доделать в этом плане, чтобы и для одиночного посетителя. Но вот будет уже скоро путеводитель, будет аудиогид. Наверное, это как-то заработает. Спасибо.

С.А. Кибальник: Коллеги, после того, что сказал Сергей Леонидович, можно уже ничего особенно не говорить. Поэтому скажу только, что я вот думаю, что если бы Владимир Николаевич побывал здесь, на экскурсии, а не онлайн лишь участвовал, то ему бы музей понравился больше и произвел бы на него немножко другое впечатление. Вот Игорь Леонидович Волгин очень любит цитировать слова Томаса Манна: «Достоевский, но в меру». Я вот думаю, что «достоевщины» нужно в меру, а Достоевского можно сколько угодно. И музеев Достоевского тоже можно больше, хороших и разных. Большое спасибо.

Список литературы

1. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

References

1. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 11.09.2021
Одобрена после рецензирования 16.10.2021
Принята к публикации 18.10.2021
Дата публикации: 25.12.2021

The article was submitted 11 Aug. 2021
Approved after reviewing 16 Oct. 2021
Accepted for publication 18 Oct. 2021
Date of publication: 25 Dec. 2021



Общий вид комнаты. Проекция с иллюстрациями Б.Л. Непомнящего
General view of the room. Projection with illustrations by B.L. Nepomnyashchy



Гостиная Ф.П. Карамазова. Общий вид
Fyodor Pavlovich Karamazov's living room. General view



Карта города «Братьев Карамазовых»
Map of the town of the "Brothers Karamazov"

Готовится к выходу

Коллективный труд
Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»:
современное состояние изучения

Гл. ред.
Т.А. Касаткина
Отв. секретари
Т.Г. Магарил-Ильяева, К. Корбелла
Рецензенты:
д.филолог.н. О.Ю. Юрьева
д.филолог.н. Е.Ю. Сафронова

Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»:
современное состояние изучения
гл. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 864 с.

Аннотация: Предлагаемое читателю издание — третья книга проекта «Романы Ф.М. Достоевского: современное состояние изучения», создаваемого содружеством ученых разных стран; первая была посвящена роману «Идиот» (М.: Наследие, 2001), вторая — роману «Братья Карамазовы» (М.: Наука, 2007). В книге анализируются проблемы личности в процесе становления, повествовательная структура романа, позволяющая выражать сложные философские и богословские идеи автора сквозь речь героя-подростка, рассматривается соотношение черновых записей и публикуемого текста, исследуется богатейшая система аллюзий, реминисценций, прямых и скрытых цитат, вводящих в текст Достоевского священные, литературные, живописные и музыкальные тексты европейской и русской культуры, анализируются постановки романа и т.д. Публикуются аналитические обзоры исследований, посвященных роману в XX–XXI веках в России и за рубежом. Для читателей, любящих Достоевского, а также для филологов, философов, богословов.

Татьяна Касаткина

«Мы будем – лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского

Рецензенты:
д.филолог.н. А.Г. Гачева
д.филос.н. Т.В. Ковалевская

Касаткина Т.А. «Мы будем – лица...»
Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского
отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2022

Аннотация: Книга посвящена принципам исследования жизненного и художественного текста, а также принципам комментирования произведений такого автора, который может быть назван практическим философом и богословом, который создает свои тексты, имея в виду поведать о собственном пути преображения и повести по нему читателя. Достоевский, разгадывая тайну человека, находит отгадку в том, что современный человек радикально заблуждается в определении собственной мерности, размера, состава и конфигурации. Человек исходит из ложного видения себя как ограниченного своим собственным телом и отграниченного от всех остальных людей, из видения других как своих соперников и претендентов на тот же ресурс, а не как открывающих для него новые пространства и возможности, без них и вне их просто не существующие. Вследствие этого он радикально ошибается как в определении своих истинных выгод, так и опасностей на своем пути. Вплоть до того, что самое опасное для себя он склонен считать наиболее выгодным, а самое выгодное – ущемляющим его жизненные интересы. Для читателей, любящих Достоевского, а также для филологов, философов, богословов.

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

2021 № 4

Основан в 2018 г.
Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72614
от 04.04.2018
ISSN 2619-0311

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
e-mail:dostmirkult@yandex.ru

Компьютерная верстка: Н.Э. Чайковская
Дизайн обложки: Д.В. Тихомолова

Подписано в печать 26.11.2021
Формат 60 x 90 1/16. Усл. печ. л. 16,5
Тираж 500 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н